

GAZETTE
des
BEAUX-ARTS

73^e ANNÉE
1931
1^{er} SEMESTRE

PARIS
106, B^D SAINT-GERMAIN

HERVY. DEJ.

6^e PÉRIODE — TOME V

GAZETTE
DES
BEAUX-ARTS

SIXIÈME PÉRIODE — SOIXANTE-TREIZIÈME ANNÉE
TOME CINQUIÈME

COMITÉ DE PATRONAGE

MM. le Duc d'ALBE ;

ALBERT BESNARD, de l'Académie française, directeur de l'École des Beaux-Arts ;
le Comte MOÏSE DE CAMONDO, membre du Conseil des Musées nationaux,
vice-président de la Société des Amis du Louvre ;

S. CHARLETY, recteur de l'Académie de Paris ;

ROBERT JAMESON ;

R. KECHELIN, président du Conseil des Musées nationaux ;

L. METMAN, conservateur du Musée des Arts décoratifs ;

E. POTTIER, membre de l'Institut, conservateur aux Musées nationaux, professeur à l'École du Louvre ;

le Baron EDMOND DE ROTHSCHILD, membre de l'Institut ;

G.-R. SANDOZ, secrétaire général de la Société d'Encouragement à l'Art et à l'Industrie, vice-président-délégué de la Société de propagation des livres d'Art ;

CH. WIDOR, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts.

COMITÉ DE RÉDACTION

MM. SALOMON REINACH, membre de l'Institut ;

PAUL JAMOT, conservateur adjoint aux Musées nationaux ;

ANDRÉ JOUBIN, directeur de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris (Fondation Jacques Doucet) ;

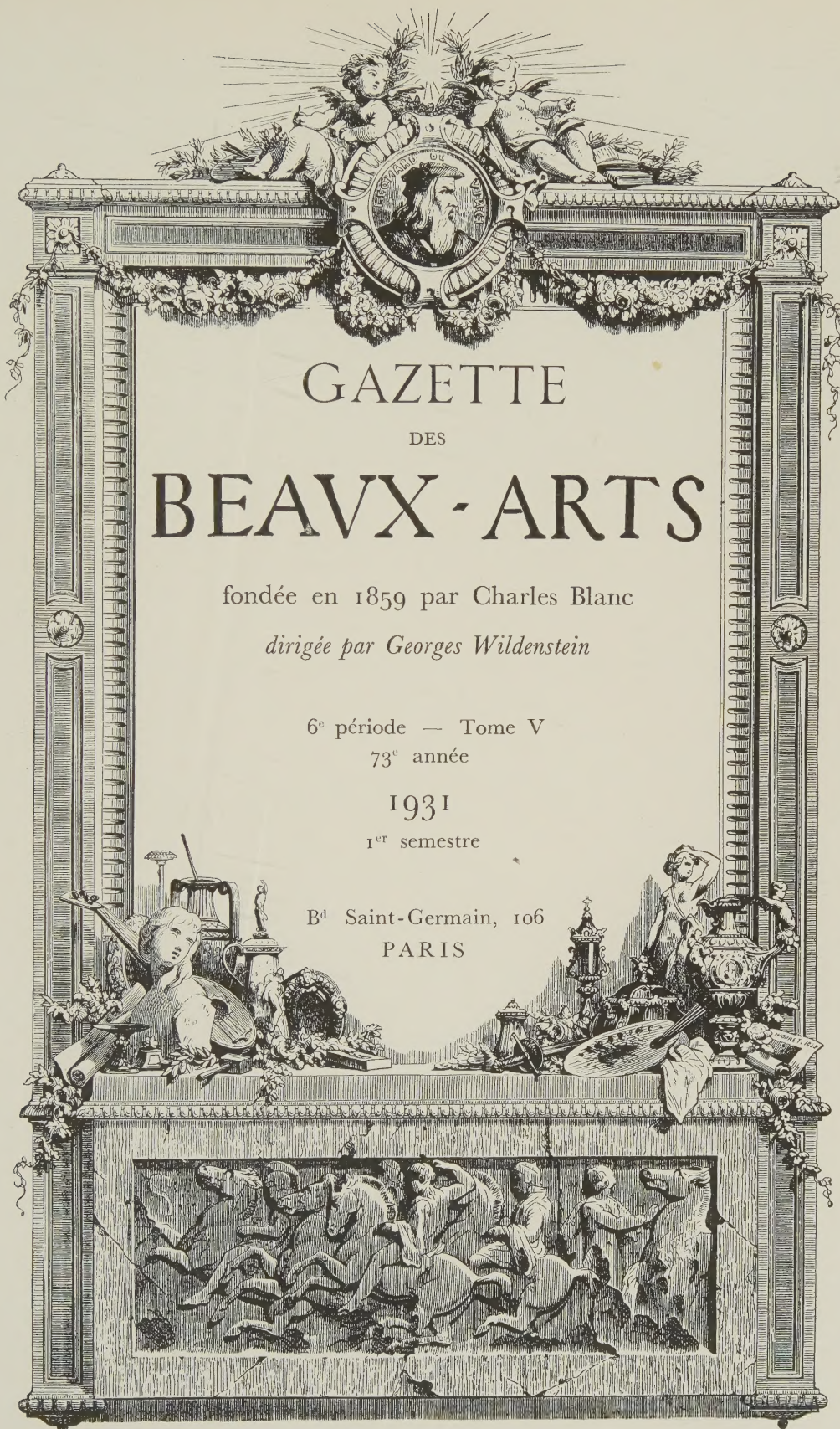
LOUIS RÉAU, ancien directeur de l'Institut français de Saint-Pétersbourg ;

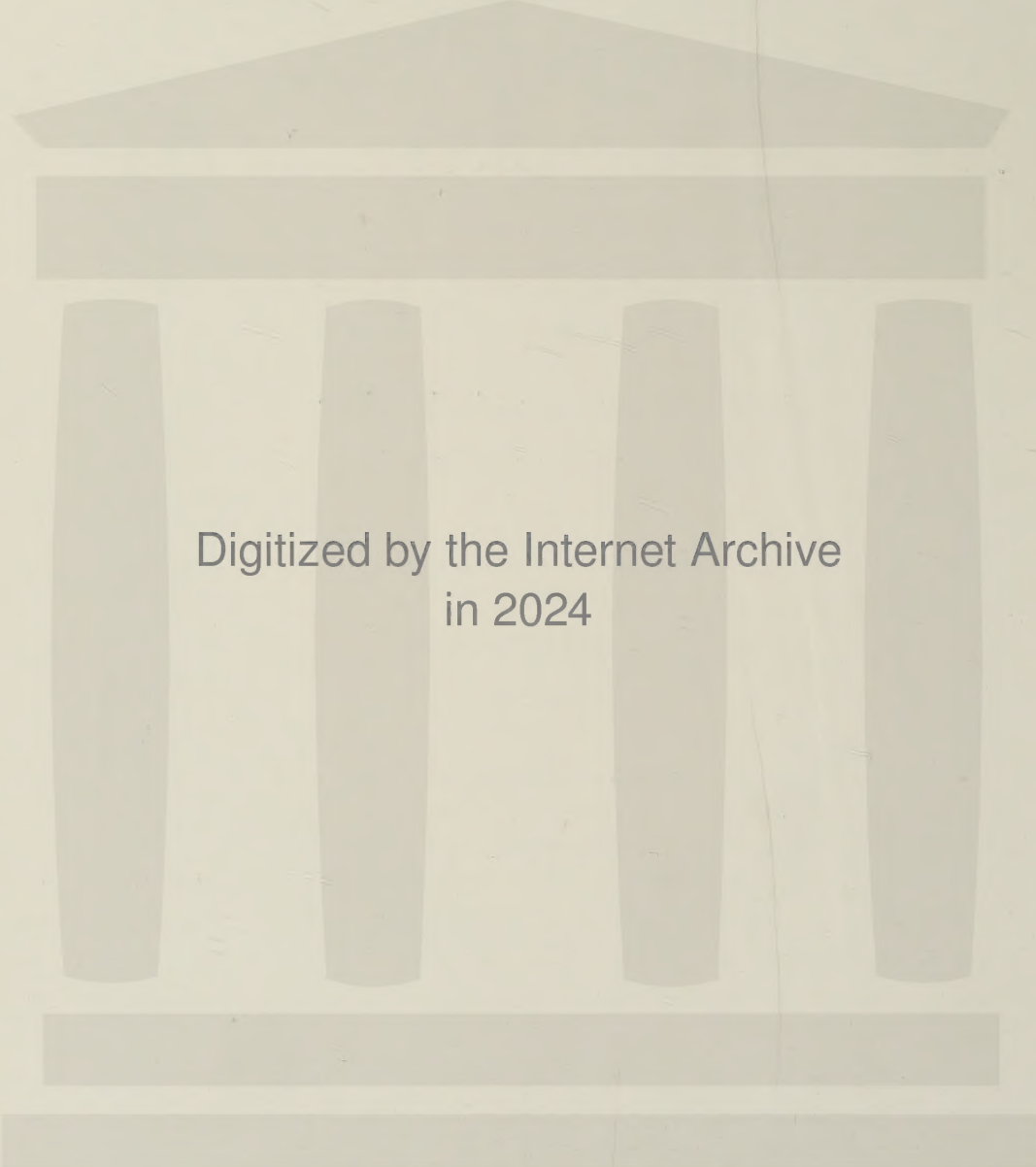
GEORGES WILDENSTEIN, *directeur*.

Secrétaires :

JEAN BABELON, conservateur adjoint au Cabinet des Médailles ;

PIERRE d'ESPEZEL, ancien Membre de l'École française de Rome.





Digitized by the Internet Archive
in 2024

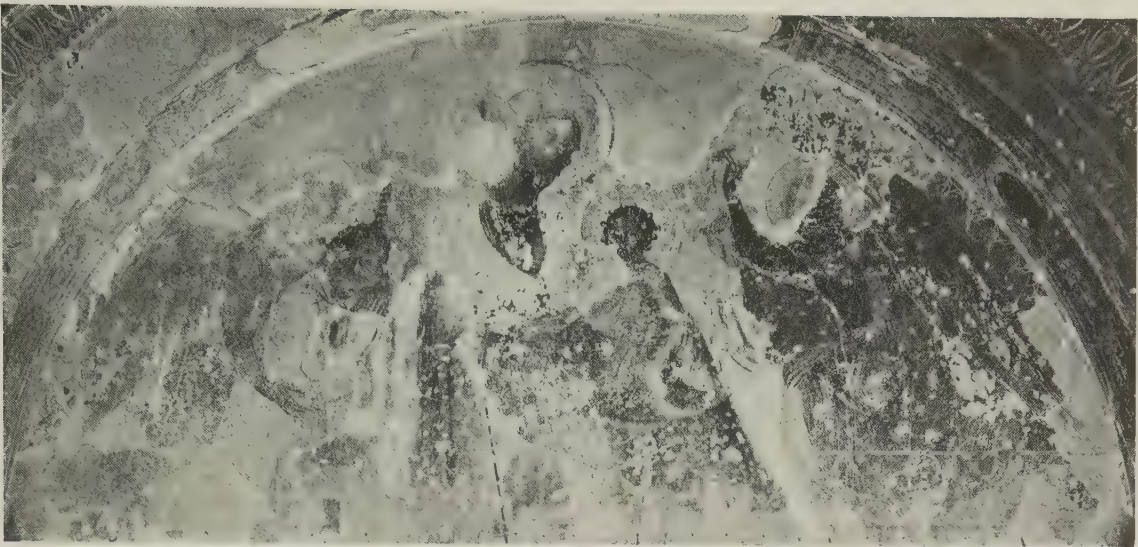


FIG. 1. — Simone Martini. MADONE.
(Fresque de Notre-Dame des Doms, à Avignon.)

Phot. Monuments historiques.

LE MAÎTRE DU CODEX DE SAINT GEORGES ET LA PEINTURE FRANÇAISE DU XIV^e SIÈCLE¹

A Monsieur Adolphe Stoclet.

L'OPINION d'un collectionneur éclairé sur les œuvres d'art dans la compagnie desquelles il a vécu pendant des années, qu'il aime et connaît intimement, est souvent fort suggestive et mérite de retenir l'attention du critique d'art. J'ai donc été très frappé par l'avis que M. Stoclet a exprimé une fois, en ma présence, devant la *Vierge de l'Annonciation* du Maître du Codex de Saint Georges, panneau qui fit longtemps partie de sa collection, avant qu'il pût le compléter par l'acquisition de l'*Ange*, qui lui fait pendant. Selon lui, le peintre anonyme de cet

1. A. Crowe and G. B. Cavalcaselle, *A History of Painting in Italy*, III, éd. Langton Douglas, London, 1908, p. 58, 59, 70, 168, attribution hypothétique à Oderisi da Gubbio. F. Hermanin, *Il miniatore del Codice di San Giorgio*, etc., *Scritti vari di filologia à Ernesto Monaci*, Rome, 1901, p. 445. G. De Nicola, *L'affresco di Simone Martini ad Avignone*, *L'Arte*, IX, 1906, p. 336. Le même, *Opere del miniatore del Codice di San Giorgio*, *L'Arte*, XI, 1908, p. 385. W. Suida, *Studien zur Trecento Malerei*, *Repert. f. Kunstwiss.*, 1908, p. 213. Raimond van Marle, *Simone Martini et les peintres de son école*, Strasbourg, 1920, p. 112. Le même, *Development of the Italian Schools of Painting*, II, La Haye, 1924, p. 277. P. D'Ancona, *La miniature italienne du X^e au XVI^e siècle*, Paris, Bruxelles, 1925, p. 40.



FIG. 2. — Le Maître du Codex de Saint Georges.
SAINT PIERRE MARTYR ET UN ÉVÊQUE.
(Archives capitulaires de Saint-Pierre, à Rome.)

n'est un secret pour personne¹. Simone Martini fut un des artistes attirés du pape à Avignon, où il se rendit en compagnie de son frère et aide Donato, avec l'autorisation des magistrats de la ville de Sienne². Le document qui atteste le fait, en 1339, rend assez improbable l'hypothèse de De Nicola, d'après qui le Cardinal Stefaneschi, passant en 1335 par Sienne, aurait déterminé Simone à le suivre dès lors à Avignon.

La personne de Stefaneschi, mécène très éclairé du début du xiv^e siècle, nous arrêtera un moment. Tout en ne connaissant qu'une petite partie des œuvres qui furent exécutées sur ses ordres, nous nous trouvons en présence de noms aussi illustres que ceux de Giotto et de

ouvrage pourrait bien être français. J'avais été jusque là d'opinion contraire en le rattachant exclusivement à l'école de Sienne, et il me paraît intéressant d'examiner ce qu'il peut avoir eu de français. En remettant cette question à l'étude, il me faudra rappeler nombre de faits bien connus. J'avais espéré, autrefois, que le regretté Giacomo De Nicola se chargerait de le traiter ; je voudrais aujourd'hui combler la lacune laissée par la mort prématurée de ce critique éminent, à l'aide des renseignements rassemblés dans ses deux articles parus il y a plus de vingt ans.

La pénétration des artistes siennois en France, vers le milieu du xiv^e siècle,



FIG. 4. — Le Maître du Codex de Saint Georges.
LA SALUTATION ANGÉLIQUE.
(Archives capitulaires de Saint-Pierre, à Rome.)

1. Au sujet de l'influence que Sienne exerçait sur l'art des pays du Nord, voyez entre autres l'étude un peu oubliée de M. Dvorak, *Die Illuminatoren des Johann von Neumarkt. Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte*, Munich, 1929, p. 74.

2. G. Milanese, *Documenti per la storia dell'arte senese*, II, Siena, 1854, p. 216.

In sancta Georgii mris. In t̃at.

Rotasti me deus a-
conuentu malignitū. alle-
luia. a multitudine operan-
tium iniquitatem. alleluia.
alleluia. ps. Exaudi deus
orationem meam cum dep-
cor. a timore inimici eripe a-
nimam meam. v. Gloria. oio.

Eus qui nos bñ ge
orgum mñtis au
mentis 7 mñtissi
cas: cōcedē ppitius;



FIG. 3. — Le Maître du Codex de Saint Georges. SAINT GEORGES ET LE DRAGON.
(Archives capitulaires de Saint-Pierre, à Rome.)



FIG. 5. — Le Maître du Codex de Saint Georges.
L'ANNONCIATION.

(Archives capitulaires de Saint-Pierre, à Rome.)

au portique de Notre-Dame des Doms à Avignon, est le portrait de Laure. On peut donc la reconnaître également dans la miniature du Maître du Codex de Saint Georges qui reproduit cette fresque.

C'est le cardinal Stefaneschi qui avait commandé à Giotto la mosaïque de la *Navicella*, ainsi que le tableau d'autel de Saint-Pierre de Rome. C'est du moins ce que nous apprend le registre des bienfaiteurs de l'église ; celui-ci date de quelques dizaines d'années après la mort du cardinal, mais il n'y a pas de raisons de douter de l'exactitude du renseignement¹. D'ailleurs, on est fondé à croire que Giotto se rendit à Avignon, peut-être même à deux reprises, sur la requête, peut-être, du Cardinal Stefaneschi. Il en est de même pour Simone Martini. Non seulement le Cardinal Stefaneschi est représenté agenouillé à côté de la Vierge dans

Simone Martini. C'est grâce à Stefaneschi que la Cour pontificale prit de l'importance comme centre de culture humanistique. Outre le cardinal mécène, auteur distingué de textes latins, en prose ou en vers, il y avait là Pétrarque, qui devint l'ami intime du peintre Simone Martini. Celui-ci est l'auteur d'une belle miniature du *Virgile* de 1326, volé au poète et retrouvé en 1338. Il avait dessiné le portrait de Laure, et Pétrarque l'avait jugé si beau, que dans un de ses sonnets il suppose que le peintre avait vu son modèle au Paradis. D'ailleurs, comme l'a démontré De Nicola, une tradition qu'on peut retracer jusqu'en 1472 affirme que la princesse qui figure dans la fresque de Simone,



FIG. 6. — Le Maître de Codex de Saint Georges.
LE CARDINAL STEFANESCHI.

(Archives capitulaires de Saint-Pierre, à Rome.)

1. L. Venturi, *La data dell' attività romana di Giotto*, *L'Arte*, XXI, 1918, p. 229.

la fresque de Simone, dont on entrevoit encore les vestiges au portique de Notre-Dame des Doms (fig. 1), mais c'est sans doute lui encore qu'on voit agenouillé dans la *Descente de croix* du Musée d'Anvers, peinte par Simone pendant ses années avignonnaises.

D'après Della Valle, qui cite dans ses *Lettere sanese* le témoignage de l'un de ses correspondants, les fresques du portique de Notre-Dame des Doms auraient été exécutées vers 1349 par Simone Martini, sur la commande du Cardinal Hannibal Ceccano. Valadier, dans son *Labyrinthe royal de l'Hercule gaulois*, au xvii^e siècle, parle déjà de ce cardinal, dont il pensait reconnaître les armoiries non loin de cette fresque, et dont le nom est resté attaché à l'activité artistique qui illustra Avignon au milieu du xiv^e siècle.

De Nicola a démontré que c'est le Cardinal Stefaneschi qui en fut l'inspirateur.

La date est également erronée, et c'est dix années plus tôt que Simone y travailla : il mourut d'ailleurs en 1344.

Ce que nous savons des fresques disparues de Notre-Dame des Doms nous est connu par un des volumes manuscrits où le Cardinal Francesco Barberini, dans le deuxième quart du xvii^e siècle, recueillit des descriptions de monuments de l'art chrétien¹. Ses mandataires, Peiresc et Suarez, lui fournissaient des renseignements précieux sur la France.

Or, dans un de ces volumes (Bibliothèque du Vatican, Barb. lat. 4426) se trouve le dessin d'une fresque qui représente Saint Georges à cheval tuant le dragon ; auprès du saint on voit la princesse agenouillée, en prières ; plusieurs personnages contemplant la scène du haut d'une tour, tandis qu'un ange, volant dans le ciel, apporte une couronne au saint qui terrasse le monstre. Valadier décrit cette figure en détail et c'est à cette occasion qu'il nous parle des armoiries qu'il prend pour celles de la Maison de Ceccano et qui sont, comme l'a démontré De Nicola, celles du Cardinal



FIG. 7. — Le Maître du Codex de Saint Georges.

LE CARDINAL STEFANESCHI.

(Archives capitulaires de Saint-Pierre, à Rome.)

1. E. Müntz, *Les sources de l'archéologie chrétienne dans les bibliothèques de Rome, de Florence et de Milan. Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'École de Rome*, 1888, p. 101.

Stefaneschi. Valadier se trompe également en attribuant à Pétrarque les vers inscrits au dessous de la fresque :

« Miles in arma ferox bello captare triumphum
Et solitus vastas pilo transfigere fauces,
Serpentis tetrum spirantis pectore fumum
Occultas extingue faces in bella, Georgi. »

Cette copie d'une des fresques de Simone et ce fragment de poésie latine se rencontrent l'une et l'autre dans le *Codex de Saint Georges*, aux Archives de Saint-Pierre de Rome, qui a donné son nom au miniaturiste dont nous nous occupons.



FIG. 8. — Le Maître du Codex de Saint Georges.
UN PRÊTRE DISANT LA MESSE.
(Pierpont-Morgan Library, New York.)

L'auteur du texte de ce manuscrit est le cardinal Stefaneschi qui, vers 1319, écrivit à Avignon ses *Vies de Saint Célestin et de Saint Georges* ; du moins savons-nous qu'en 1319 il envoya le premier de ces deux traités au prieur du monastère de Santo Spirito à Sulmone. C'est dans sa *Vie de Saint Georges* qu'apparaissent ces vers latins. Le Cardinal était d'ailleurs l'auteur de quatre vers analogues, inscrits sous la mosaïque de Giotto dans l'église de Saint-Pierre de Rome.

Quant à la fresque de Simone Martini, *Saint Georges tuant le dragon*, le Maître du Codex de Saint Georges l'a reproduite dans la miniature la plus importante du manuscrit de Rome. La bordure de la page l'a forcé à l'inverser. La princesse agenouillée a gardé sa place, mais l'ange portant la couronne a été supprimé pour faire place au donateur agenouillé.

Je n'énumérerai pas toutes les belles miniatures du Codex (fig. 2-9). Ce sont des figures de saints, à mi-corps ou entières, ornant des majuscules qui occupent parfois toute une partie des marges. Au verso du premier feuillet, on voit une belle *Annonciation*. Une autre toute différente orne le verso du folio 4. Aux folios 17^{ro} et 41^{ro} est représenté un cardinal en train d'écrire ; dans le premier cas, une petite figure à mi-corps de saint Georges apparaît dans un médaillon à ses côtés. Ce cardinal est sans doute Stefaneschi, l'auteur du texte. Au verso du folio 18, il y a encore une miniature de *Saint Georges tuant le dragon* avec la princesse en prière, inférieure par sa facture à la précédente.

In nat domini infra actionē.

Remunicantes
et noctem ul' diem
sacratissimam cele-
brantes. quia uel quo hīc ma-
rie intemerata uirginitas huic
mundo contulit saluatorem.

Set et memoriam uenerantē.

In primis eiusdem gloriose
semperq; uirginis marie ge-
nitricis eiusdem dei et domi-
ni nostri ihu xpi. Set et bto-
rum apostolorum. In epy-
plania domini et per octāam
infra actionem.

Ces miniatures manifestent avant tout une parenté très étroite avec l'art de Simone Martini, ou mieux encore, de l'*alter ego* de celui-ci, son frère Donato, à qui, d'accord avec le Prof. Adolfo Venturi et G. De Nicola, j'ai cru devoir attribuer, entre autres, certaines parties des fresques qui décorent la chapelle de Saint-Martin dans l'église de Saint-François à Assise, données généralement comme du seul Simone Martini (fig. 10).

Le document qui atteste le départ de Sienne de celui-ci nous parle déjà de ce frère Donato qui l'accompagnait. Son beau-frère Lippo Memmi, un autre de ses émules les plus fidèles, ne partit pas en même temps, à ce qui paraît ; du moins en 1341 travaillait-il encore à Sienne pour les autorités de la ville, mais en 1347 il fit une peinture pour l'église de Saint-François, à Avignon, avec son frère Federico, que nous ne connaissons que par le document qui cite : « *Lippus et Federicus de Sennis Memmi.* »

Le talent du Maître du Codex de Saint Georges n'égale pas celui de Simone, et ses œuvres ne manquent pas à un tel point de caractère propre qu'on puisse les croire de la main de ce dernier¹. Les traits qui l'en distinguent ne sont pas à l'avantage de leur auteur. Les miniatures sont cependant délicieuses. Au ^{xiv}^e siècle, à Sienne, il n'y avait pas de séparation bien nette entre l'art de la miniature et celui de la peinture proprement dite, ce qui valait aux peintures un dessin raffiné, gothique et assez calligraphique, et certaines qualités picturales aux miniatures. Simone Martini ne dédaignait pas de peindre une miniature dans le *Virgile* de son ami Pétrarque, maintenant à la Bibliothèque Ambrosienne, à Milan. Lippo Vanni et Niccolo di Ser Sozzo Tegliacci étaient miniaturistes aussi bien que peintres. Quelques miniatures anonymes de l'école de Simone Martini, dans un manuscrit de la Bibliothèque de Sienne, et celle de l'*Annonciation*, au Louvre, font preuve d'une technique qui semble trop large pour un artiste confiné dans l'enluminure².



FIG. 9. — Le Maître du Codex de Saint Georges.
DÉCOLLATION D'UN SAINT.

(Archives capitulaires de Saint-Pierre, à Rome.)

1. Comme le fit F. Hermanin dans l'article déjà cité.

2. Pour les miniatures siennoises du ^{xiv}^e siècle, voy. mon *Development of the Italian Schools of Painting*, II, La Haye, 1924, p. 593 ; pour *Lippo Vanni*, voy. *ibidem*, p. 452.

Le Maître du Codex de Saint Georges était à la fois un enlumineur de manuscrits et un peintre sur panneau ; nous ne connaissons pas de fresques de sa main et je doute fort qu'il en ait jamais exécuté.

Outre les miniatures du volume auquel il emprunte son nom conventionnel, d'autres, de sa main, ont été énumérées par De Nicola. Ce sont, au Cabinet des Estampes de Berlin, une série de dix-sept miniatures, toutes extraites du même volume, qui contenait quelque texte liturgique¹. Ce sont presque toutes des demi-figures de saints et de saintes semblables à celles du manuscrit de Rome.



Phot. Anderson.

FIG. 10. — Donato. FRESQUE DE LA MORT DE SAINT MARTIN (détail).

(S. Francesco, Assise.)

Quelques-unes illustrent des épisodes de la *Vie de la Vierge* (la *Nativité*, la *Mort* et le *Couronnement*) et *Saint Pierre guérissant un paralytique*.

A la Bibliothèque Nationale de Paris, le ms. lat. 15619, parmi des miniatures d'une autre main, en contient une (C. 2') de notre artiste. Elle représente l'ordination d'un prêtre agenouillé devant un pape qui lui coupe les cheveux.

Avec ces ouvrages déjà connus, je suis en mesure d'en signaler d'autres, dans un manuscrit contenant un texte liturgique, de la Morgan Library, à New York. Sur le premier folio est figuré un petit médaillon d'un pape vu à mi-corps. La bordure du folio 53, qui est particulièrement beau, est ornée en haut de la *Nativité* et en bas de l'*Annonce aux bergers* ; vers ceux-ci plongent des anges qui unissent les deux scènes (pl. hors-texte). Au folio 58, c'est un prêtre qui dit la messe (fig. 8) ; deux clercs sont figurés dans la marge et, en bas, un ange tient deux cierges qu'al-

1. Weigelt, *Amtliche Berichte aus der K. Kunstsamml.*, XXXIV, 1913, p. 105.

lument deux jeunes prêtres au moyen de longues chandelles ; ce petit épisode n'est pas dépourvu d'une certaine « drôlerie », dans le goût des bordures de manuscrits français. Enfin, au folio 152, une petite miniature montre un prêtre près d'un autel devant lequel sont agenouillés deux personnages, soit pour recevoir la communion, soit pour contracter mariage. Un des charmes de ces enluminures consiste dans le feuillage qui les encadre.

L'artiste à qui nous les devons a conservé beaucoup de cette grâce spirituelle dans les formes et de ce mysticisme profond, mais triste dans l'expression, qui caractérisent l'art de Simone Martini et de tous ses adeptes. Cependant, si nous les comparons à l'œuvre de Simone lui-même, nous constatons moins de légèreté dans le modelé et la draperie ; les têtes sont souvent un peu grandes pour les corps, et leur ovale paraît un peu lourd. Le dessin est plus conventionnel et moins purement gothique que celui de Simone. Le coloris est également différent : il est, dans l'ensemble de l'œuvre du Maître du Codex de Saint Georges, plus profond, moins éclatant, je dirais moins italien.

Passons maintenant en revue les peintures sur panneau, qu'on peut attribuer au même peintre. Un ensemble de quatre panneaux est partagé entre la collection Carrand, actuellement au Musée National de Florence, et la collection Rockefeller, à New York. Ces deux derniers, qui représentent la *Crucifixion* et la *Mise au tombeau* (fig. 11), proviennent de la collection Benson, de Londres, où ces tableautins



FIG. 11. — Le Maître du Codex de Saint Georges.

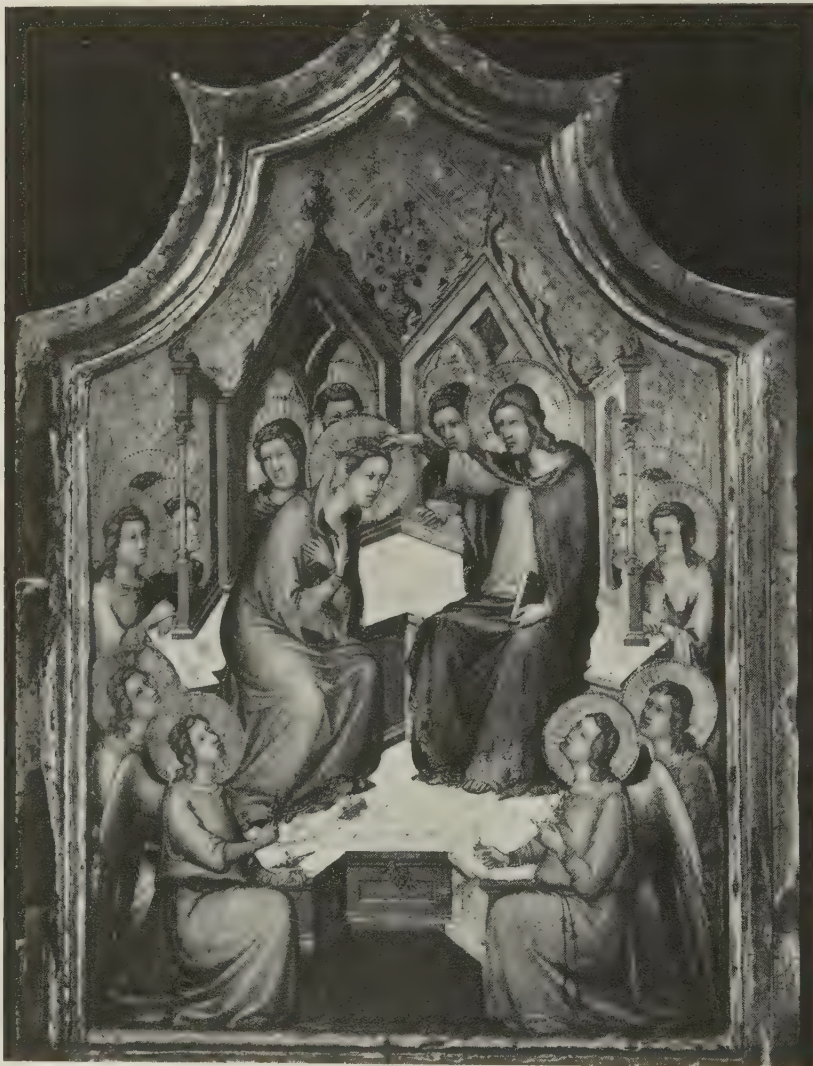
LA MISE AU TOMBEAU.

(Collection Rockefeller, New York.)

étaient attribués à Ambrogio Lorenzetti ; à l'exposition de peinture de l'École siennoise, qu'organisa le Burlington Club en 1904, on les avait qualifiés d'œuvres d'un anonyme de l'École de Simone Martini¹. Les deux autres, le *Couronnement de la Vierge* (fig. 12) et

le *Noli me tangere* (fig. 13), au Musée National de Florence, ont été reproduits à plusieurs reprises.

Le Musée du Louvre possède un panneau du même artiste (n° 1666) (fig. 16). La Vierge y est représentée sur un trône à baldaquin, tenant sur les bras l'Enfant Jésus qui se tourne vers elle ; autour on voit quatre saints agenouillés ; dans le fond, un groupe d'anges ; en haut, le Christ dans une auréole entre quatre chérubins. De Nicola croyait que ce tableau avait fait partie du même ensemble que les quatre panneaux



Phot. Brogi.

FIG. 12. — Le Maître du Codex de Saint Georges.
LE COURONNEMENT DE LA VIERGE.
(Musée National, Florence.)

ci-dessus mentionnés, mais une différence sensible de proportions et de mesures s'y oppose, celui du Louvre étant beaucoup plus haut et plus étroit.

1. *Burlington Fine Arts Club ; Exhibition of Pictures of the School of Siena, etc.*, London, 1904, n°s 19-20. L. Cust, *Les Arts*, octobre 1907, p. 24. S. Reinach, *Répertoire de peintures*, I, p. 413. *Catalogue of Italian Pictures, etc.*, collected by Robert and Evelyn Benson (édition privée), London, 1914, p. 9.

Nous en venons au diptyque de M. Stoclet (fig. 14 et 15)¹, dont les deux panneaux ont appartenu à M. Bernard d'Heudecourt. L'*Annonciation* de Simone Martini de 1333, à la Galerie des Offices, avait fourni à l'École de Sienne du début du xiv^e siècle un type iconographique si célèbre et si souvent imité, qu'on est surpris de relever ici une différence notable, alors que la position et l'attitude de l'ange sont analogues dans les deux cas. La Vierge, que Simone avait peinte assise, se trouve debout dans le panneau du Maître du Codex de Saint Georges. La façon dont elle ramène sa main sur sa poitrine, dans un geste de protection, et tient ouvert le livre d'Heures, l'apparente à la Vierge de l'*Annonciation* de Simone, dans le diptyque du Musée d'Anvers, où la Madone est assise.



Phot. Brogi.

FIG. 13. — Le Maître du Codex de Saint Georges.
NOLI ME TANGERE.
(Musée National, Florence.)

Comme Simone exécuta les panneaux du Musée d'Anvers pendant ses années avignonaises, il est probable que le Maître du Codex de Saint Georges les vit et s'en inspira.

1. La Madone fut publiée par F. M. Perkins, *Rassegna d'Arte*, 1917, p. 45, et par A. Venturi, *L'Arte*, 1922, p. 164, qui ne cite pas l'article de M. Perkins.

Ceci expliquerait la présence du lis à longue tige que tient l'ange dans le diptyque de Simone à Anvers et dans celui de la collection Stoclet, tandis que dans l'*Annonciation* des Offices il cède la place à un rameau d'olivier.



FIG. 14. — Le Maître du Codex de Saint Georges.
L'ANGE DE L'ANNONCIATION.
(Collection A. Stoclet, Bruxelles.)

La composition aurait été plus équilibrée, selon les conventions du temps, si la Vierge avait été représentée assise. La tradition iconographique que suit le Maître du Codex de Saint Georges en la plaçant debout n'est pas celle de Simone Martini, mais celle de Duccio, qui, appartenant à une génération antérieure, reproduit des types christologiques plus anciens. Un exemple de Vierge debout dans l'*Annonciation* nous est offert par un panneau du ^{xiii}e siècle de l'école de Sienne, dans la galerie de cette ville, représentant saint Pierre avec six petites scènes sur les côtés. Ici l'ange s'incline au point de se mettre presque à genoux. Duccio, au contraire, représente la

Vierge et l'ange debout. Un de ses émules assez lointains, élève de Segna di Buonaventura, dans un tableau du Metropolitan Museum de New York, nous offre une *Annonciation* où, comme dans le diptyque de la collection bruxelloise¹,

1. Reproduite dans mon *Development of the Italian Schools of Painting*, II, fig. 102.

la Vierge est debout et l'ange agenouillé. Adeptes fidèles de l'art de Simone Martini, le Maître du Codex de Saint Georges n'acceptait donc pas sans réserve ses innovations quand il s'agissait de modifier des types iconographiques établis. D'ailleurs, deux des miniatures du manuscrit des Archives du Vatican représentent l'*Annonciation* : l'une montre la Vierge debout et l'autre assise. Une *Annonciation* du même maître, avec l'ange agenouillé et la Vierge debout, se trouve à Cracovie.

Le Maître du Codex de Saint Georges est passé par une période florentine, qui fut probablement la dernière de sa carrière artistique. C'est ce que confirme non seulement la présence de deux de ses ouvrages à Florence, mais aussi un changement de sa manière. Un peintre aussi profondément imbu des principes artistiques siennois, en s'établissant à Florence, devait s'associer naturellement

avec celui de ses confrères florentins qui avait subi au plus haut degré l'influence siennoise. En l'occurrence, c'était Bernardo Daddi, mentionné pour la première fois vers 1317 et mort en 1348. Giottesque à ses débuts, Daddi, sous l'influence de Sienne, évolua de façon notable. Il montre dans plusieurs petits triptyques une technique qui frise celle de la miniature ; son atelier doit avoir produit des



FIG. 15. — Le Maître du Codex de Saint Georges.
LA VIERGE DE L'ANNONCIATION.
(Collection A. Stoclet, Bruxelles.)

centaines de ces ouvrages, et il en subsiste un très grand nombre. Il paraît évident que ce fut lorsque l'activité de Daddi touchait à sa fin que le Maître du Codex de Saint Georges se rencontra avec lui, ce qui porte à croire



Phot. Braun.

FIG. 16. — Le Maître du Codex de Saint Georges. MADONE.
(Musée du Louvre.)

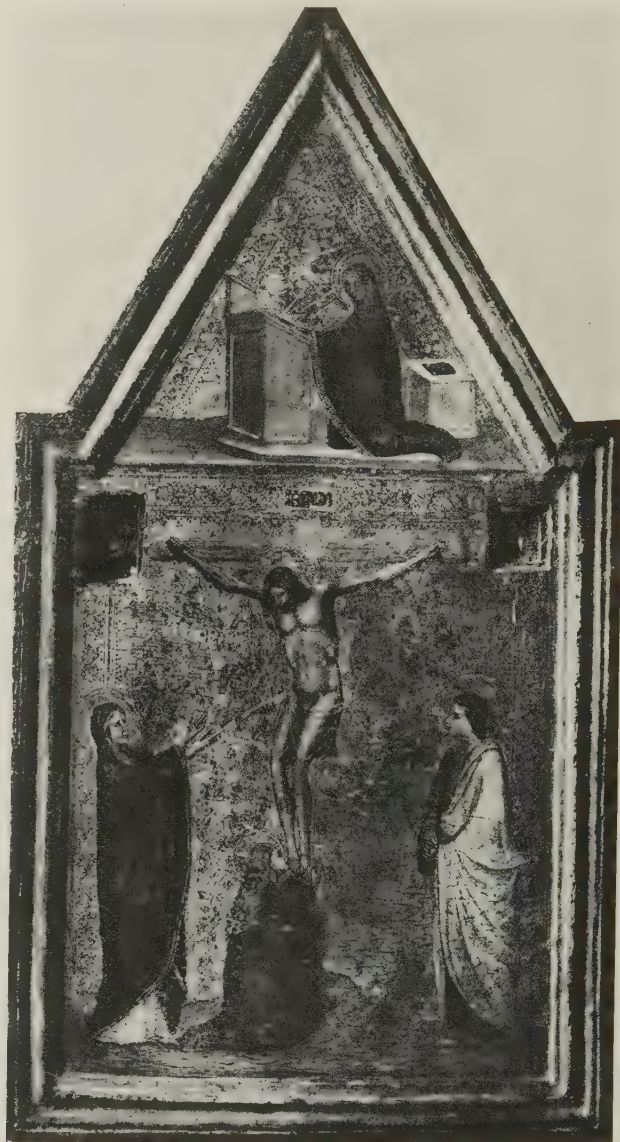


FIG. 20. — Le Maître du Codex de Saint Georges.
CRUCIFIXION.
(Coll. Capparoni, Rome.)

qu'il quitta Avignon immédiatement après la mort de Simone (1344). Il se montre fidèle à sa manière avignonnaise dans une petite peinture de la Vierge assise sur un trône jouant avec l'Enfant qu'elle tient dans ses bras, entre

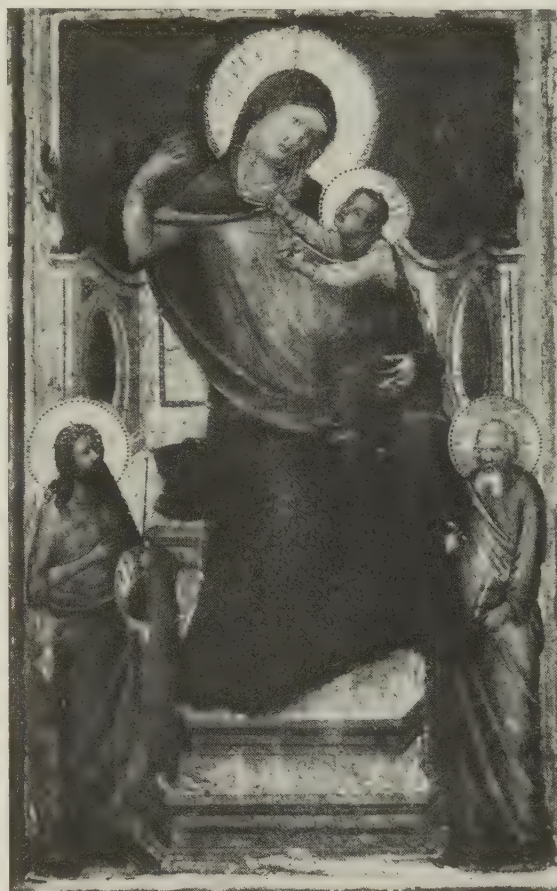


LE MAÎTRE DU CODEX DE SAINT-GEORGES
La Crucifixion.

[Collection Rockefeller, New-York]

saint Jean-Baptiste et saint Jean l'Évangéliste, qui orne un reliquaire, dans la sacristie de l'église del Carmine à Florence¹ (fig. 17). Ici, la Madone se distingue des œuvres qu'il exécuta dans les années précédentes par une ampleur des formes et des effets plastiques qui semble remonter à Giotto, tandis que la rigidité du dessin et l'allongement des deux saints latéraux sont des traits que nous rencontrons dans plusieurs œuvres de Daddi, qu'on peut placer après 1338, date inscrite sur un triptyque d'une collection privée à Munich².

Au Musée Czartoryski, à Cracovie, se trouve un autre petit panneau du Maître du Codex de Saint Georges, de la même manière, avec d'un côté l'*Annonciation* et de l'autre *Saint Laurent et Saint Étienne* debout l'un à côté de l'autre³. L'*Annonciation* nous présente de nouveau le motif de la Vierge debout, cette fois à côté d'un trône, et de l'ange agenouillé. M^{me} Logan Berenson croyait cette peinture « peut-être d'un artiste français ayant travaillé à Avignon sous Simone Martini ; on n'y trouve pas d'autre inspiration que celle de Simone, mais avec une technique plutôt française qu'italienne et de qualité inférieure à celle de Martini »⁴. Je n'aurais qu'une petite réserve à faire : en comparant cette peinture avec d'autres, où l'influence de Simone est dominante, il me semble y découvrir des éléments de l'art de Daddi. Ceci est plus évident encore dans la seule peinture que nous ayons de lui, dont les dimensions soient assez considérables pour qu'il substitue à sa facture



Phot. Alinari.

FIG. 17. — Le Maître du Codex de Saint Georges.

MADONE.

(Église du Carmine, Florence.)

1. Attribuée à notre peintre par W. Suida, *Studien zur Trecento Malerei*, *Repert. f. Kunstwiss.*, 1908, p. 213.

2. O. Sirén, *Giotto and some of his followers*, II, Cambridge (U. S. A.), London, 1917, pl. 146.

3. T. Gerevich, *A Krakoi Czartoryski-Képtar-Olasz Mesterei*, Budapest, 1918, p. 19.

4. *Rassegna d'Arte*, 1915, I, p. 4.

d'enlumineur une technique plus large. Ce tableau, qui se trouve dans le musée abrité dans l'ancien réfectoire du couvent de Santa Croce, à Florence, représente la Vierge à mi-corps, tenant dans ses bras l'Enfant qui plonge sa petite main



Phot. Alinari.

FIG. 18. — Le Maître du Codex de Saint Georges.

MADONE.

(Musée de Santa Croce, à Florence.)

dans sa robe. En haut, dans un médaillon, se voit la figure assez abîmée du Rédempteur¹ (fig. 18). En comparant cette belle Madone avec celles des dernières années de Daddi, notamment avec celle qu'on voit à Florence, à Or San Michele, sous le tabernacle d'Andrea Orcagna, exécutée en 1346 (fig. 19), nous ne relevons que de rares différences qui nous empêchent de l'attribuer à Daddi lui-même. L'Enfant Jésus est tout entier dans la manière de celui-ci. Ce lien parfois si étroit, qui unit Daddi à notre artiste, laisse à penser que le Maître du Codex de Saint Georges pourrait être l'auteur de deux autres peintures, qui jusqu'ici ne lui ont jamais été attribuées.

L'une, que j'ai vue il y a plusieurs années dans une collection privée, et dont le sort actuel m'est inconnu, est un panneau de diptyque : la Vierge de l'*Annonciation* est agenouillée à la partie supérieure et avait à coup sûr son pendant. Le sujet principal est le Christ en croix, entre la Vierge et saint Jean, avec la Madeleine à genoux près de la Croix, embrassant les pieds

du Rédempteur (pl. hors texte). La composition est la même que celle d'un grand nombre de tableautins de Daddi et de son atelier. Cependant les figures ne sont ni de Daddi ni de ses élèves immédiats. L'allongement du Christ, de la Vierge et de saint Jean, et les formes assez rigides des deux dernières figures sont fort semblables à ce que nous avons trouvé dans les peintures les plus caractéristiques

1. Attribué au Maître du Codex de Saint Georges par Perkins, *op. cit.*

de notre artiste. Le type et les proportions de la figure du Christ sont plus purement siennois que dans les ouvrages du groupe de Daddi. L'ovale du visage de la Vierge me paraît ici le trait le plus marquant de l'art du Maître du Codex de Saint Georges.

J'hésite à désigner ce peintre comme l'auteur d'un petit *Couronnement de la Vierge*, qui passa en vente à Paris il y a quelques années et qui se trouve maintenant dans la collection Maitland Griggs, à New York (fig. 21). La peinture a souffert et des retouches en ont quelque peu changé l'aspect ; la tête du Christ doit avoir été jadis assez différente de ce qu'elle est maintenant. La composition nous offre, avec de légères variantes, la même représentation que celle qui forme le centre d'une triptyque de Bernardo Daddi à la Galerie de Berlin. Les figures centrales n'ont rien qui justifie l'attribution que je propose, et je doute que le Maître du Codex de Saint Georges soit jamais devenu florentin à ce point ; cependant la forme et les types des visages des anges me semblent très caractéristiques de sa manière¹.

En étudiant les rapports artistiques du Maître du Codex de Saint Georges



Phot. Brogi.

FIG. 19. — Bernardo Daddi. MADONE DE 1346.
(Or San Michele, Florence.)

1. Une *Déposition* à la Galerie du Vatican a été attribuée au Maître du Codex de Saint Georges par G. Bernardini, *Rassegna d'Arte*, 1909, p. 93 ; il me semble que c'est une œuvre de l'école de Lippo Memmi.

et de l'art français, nous nous trouvons aux prises avec la question si discutée et si épineuse de la peinture française du ^{xiv}^e siècle.

Il semble inadmissible qu'on n'ait pas fait de peinture dans un pays aussi



FIG. 21. — Le Maître du Codex de Saint Georges.
LE COURONNEMENT DE LA VIERGE.
(Collection Maitland Griggs, New York.)

civilisé que la France de cette époque, qui produisit de si belles œuvres dans d'autres domaines, notamment dans la miniature ; et pourtant les tableaux français du ^{xiv}^e siècle sont excessivement rares. Les peintres qui furent au service des rois de France vinrent en grande partie du Nord, des Flandres et du Hainaut. Il en fut de même au début du ^{xv}^e siècle, quand la production artistique devint plus intense, surtout en Bourgogne. Quant au groupe des peintres qui vinrent à Avignon pour y travailler, de 1343 à 1366, à la décoration du Palais des Papes, il fut assez cosmopolite ; il comprenait sept Italiens, huit Français, un Allemand et un Alsacien¹. Bien que le nombre des Français ait été supérieur à celui des Italiens, il s'agit, sans aucun doute, d'une entreprise italienne, dont le chef fut Matteo Gianetti de Viterbe.

Simone Martini avait, selon toute probabilité, été à Viterbe, où il reste des traces d'une petite école dont les directives sont dues à son influence. Outre

1. Je ne veux pas donner ici la bibliographie de la question, qu'on trouve d'ailleurs à la page 311 du 2^e volume de mon *Development of the Italian Schools of Painting*. Depuis a paru l'ouvrage de L.-H. Labande, *Le Palais des Papes et les monuments d'Avignon au ^{XIV}^e siècle*, 2 vol., Marseille, 1925.

Matteo Gianetti, il y eut encore un Pietro da Viterbo parmi les peintres italiens d'Avignon, tandis qu'un seul vint de Sienne, deux d'Arezzo et deux de Florence.

Le travail commença peu avant la mort de Simone Martini et on ne saurait affirmer que les fresques du Palais d'Avignon ou de Villeneuve soient ce que l'école de Simone produisit de meilleur. L'unité de style et de manière démontre la prédominance d'un seul artiste, sans doute Matteo Gianetti, mais soit à cause de la mort de Simone en 1344, au début de l'entreprise, soit que le maître principal fût de Viterbe et non de Sienne, les principes de l'art de Simone ne s'y manifestent pas d'une façon constante (fig. 22).

Si les peintures et certaines miniatures françaises du xiv^e siècle ont gardé l'empreinte de l'art de Simone Martini, ce n'est donc certainement pas grâce aux fresques du palais d'Avignon. Les artistes français avaient sous les yeux des peintures qui représentaient bien plus fidèlement l'art de ce maître. C'étaient d'abord les œuvres de Simone lui-même, puis celles de son frère Donato, de son beau-frère Lippo Memmi, sans parler du mystérieux Federico Memmi, sans doute un autre beau-frère de Simone, qui travaillait à Avignon en 1347 et dont nous ne savons rien.

Je crois trouver la preuve de la présence d'un autre émule de Simone à Aix-en-Provence, dans deux panneaux : l'un de l'*Annonciation*, l'autre de la *Nativité*, avec l'*Annonce aux bergers* (fig. 23), qui se trouvent au musée de cette ville et que j'attribue, avec une *Adoration des Mages* de la collection Philip Lehman à New York, qui sans doute fit partie de la même série, à Naddo Ceccharelli¹. Ce Ceccharelli ne fut qu'un petit maître siennois, s'inspirant plutôt de Lippo Memmi que de Simone. Nous avons de lui deux peintures signées, dont l'une porte la date de 1347.



FIG. 22. — Matteo da Viterbo.
ARRESTATION DU CHRIST (détail).
(Chapelle Saint Jean, Palais des Papes, à Avignon.)

1. Tout récemment M. Berenson (*Dedalo*, octobre 1930, p. 274) a exprimé l'opinion que l'auteur des trois panneaux que je viens de nommer « pourrait être un jeune Catalan qui aurait travaillé à Sienne avant d'être absorbé de nouveau par sa terre natale ».

Nous trouvons encore au Musée d'Aix un panneau à fond d'or où est représenté *Saint Louis de Toulouse*, sur la tête duquel deux anges placent la mitre, tandis qu'en bas s'agenouillent son frère Robert d'Anjou et la femme de celui-ci (fig. 24).



FIG. 23. — Naddo Ceccharelli, LA NATIVITÉ.
(Musée d'Aix-en-Provence)

Nous nous trouvons ici assez près de l'art de Matteo Giannetti, mais je serais assez embarrassé pour décider si l'auteur fut vraiment siennois ou un Français d'influence siennoise¹.

Par contre, je revendique pour la France méridionale, mais un peu plus tard, vers la fin du xiv^e siècle, un petit retable composé de quatre panneaux, où l'on voit dans les quatre lunettes de la partie supérieure les instruments de la Passion et les figures à mi-corps du Sauveur mort, de la Vierge et de Saint Jean. Seize petites scènes représentent l'histoire du Rédempteur, de l'Annonciation jusqu'au Jugement Dernier, tandis qu'en bas une rangée de douze saints occupe huit compartiments (fig. 25 et 26). Ces panneaux apportent un supplément assez important à notre connaissance de la peinture française de cette époque.

Ils sont actuellement exposés à

la Morgan Library, un des plus délicieux endroits de New York. Les critiques les ont déjà revendiqués pour Bologne, Venise, la Bohême et l'Espagne.

1. J. Guiffrey et P. Marcel, *La Peinture française, Les Primitifs*, II, Paris, s. d. pl. 12, l'attribuent à l'école provençale.

Cette dernière opinion, bien qu'elle ne soit pas exacte, me paraît cependant la plus plausible, car il y a un élément espagnol dans le dessin, surtout dans les scènes de la Passion. Ceci n'a d'ailleurs rien de surprenant dans une œuvre exécutée si près de l'Espagne, où l'abondance des peintures finit par exercer son influence au delà des frontières. Ces traits, toutefois, ne sont pas l'essentiel de l'ouvrage, où nous rencontrons des indices plus importants d'une influence siennoise et surtout des souvenirs de l'art de Simone. On retrouve son sentiment suave et mystique dans la figure du Christ mort. Dans son polyptyque de Pise, Simone avait peint une *Pietà*, composée de trois figures à mi-corps, isolées, qui n'est pas sans rapports avec celle de ce petit retable. Le Christ nu de la première scène du *Crucifiement* ressemble trop à ceux que nous montre Simone à plusieurs reprises pour que nous ne cherchions pas à rapprocher l'un de l'autre. Les traits gothiques que nous observons dans la figure du Christ aux limbes, et surtout dans les saints alignés au-dessous, sont ceux qu'on retrouve constamment dans l'œuvre de Simone, notamment dans l'arc qui donne accès à la chapelle de Saint Martin, à Assise, qu'il peignit avec son frère Donato. Enfin le décor gravé dans le fond d'or semble dériver des fonds de certaines miniatures françaises, bien que la peinture espagnole l'eût déjà adopté. Ce mélange d'éléments provenant de l'Espagne et de Sienne, dans un tableau qui n'est certainement ni espagnol ni siennois, nous donne déjà à croire que cet ouvrage fut exécuté dans la France méridionale. Un autre argument nous est fourni par le coloris, qui est nettement français.

Un groupe d'œuvres de la deuxième moitié du *xiv^e* siècle prouve l'existence d'une manière de peindre propre à la France : d'abord le portrait de Jean le Bon, de 1359, peut-être de la main de Gérard d'Orléans ; puis le parement de Narbonne,



Phot. Bulloz.

FIG. 24. — École provençale. SAINT LOUIS DE TOULOUSE.
(Musée d'Aix-en-Provence.)

exécuté entre 1364 et 1377, attribué parfois à Jean d'Orléans, enfin les deux panneaux représentant l'*Adoration des Mages* et la *Mort de la Vierge*, qui apparte-



FIG. 25. Ecole du Midi de la France, fin du xiv^e siècle. SCÈNES DE LA VIE DU CHRIST.
(Pierpont Morgan Library, New York.)

naient en 1904 à M^{me} Lippmann et dont l'un fait maintenant partie de la collection Sachs, à New York. A l'Exposition des Primitifs français de 1904 figurait encore un grand panneau de la *Trinité avec les Évangélistes*, au consul Weber, à

Hambourg, qu'on attribua à l'école de Paris, vers 1390. A ce groupe appartiennent également une *Mise au tombeau*, et une *Pietà* (don Fenaille) au Louvre, un diptyque



FIG. 26. — École du Midi de la France, fin du XIV^e siècle. SCÈNES DE LA VIE DU CHRIST.
(Pierpont Morgan Library, New York.)

avec l'*Adoration des Mages* (fig. 27) et la *Crucifixion* (fig. 28), au Musée National de Florence (collection Carrand), et une *Annonciation*, fort peu connue, qui se trouvait il y a peu d'années en vente à Berlin, probablement de la même main que le

dyptique de Florence (fig. 26),
marquée par Jean Malouel et Bellemeuse,
technique plus large, des formes du



Phot. Brogi.

FIG. 27. — École française à la fin du XIV^e siècle.
ADORATION DES MAGES.
(Musée National, Florence.)

de la peinture française, dont la fin est
marquée de l'école siennoise par une
couleur plus claire, surtout dans
les bleus et des reflets de lumière presque
blancs, assez impressionnistes. Les auteurs
de ces ouvrages sont plus éloignés de la
miniature qu'en général leurs collègues de
Sienne. Leurs contours sont moins calligra-
phiques et leurs figures plus grandes par
rapport à l'espace à remplir. Le caractère
monumental de leurs compositions et leur
style plus libre sautent aux yeux si nous
comparons, par exemple, l'*Annonciation* de
Simone Martini avec celle de l'ancien
français dont il vient d'être question.

Il est intéressant de remarquer que
certains panneaux exécutés par Simone à
Avignon, comme l'*Annonciation* d'Anvers et
le *Christ revenant du Temple*, daté de 1342,
à Liverpool, témoignent de l'évolution
qu'il subit dans ses dernières années et
qui le rapprocha de la manière française.
Il n'est pas moins important de constater
que certaines miniatures françaises du
XIV^e siècle ont été exécutées dans une
manière assez analogue à celle de ce
groupe de tableaux.

Ce sont, en premier lieu, celles d'André
Beauneveu et, dans une moindre mesure,
celles de Jacquemart de Hesdin. Ces deux
artistes travaillèrent ensemble aux enlu-
minures des *Très Riches Heures* du Duc de
Berry, à la Bibliothèque Royale de Bruxel-
les (fig. 30 et 31), et Beauneveu exécuta
celles du *Psautier*, du même prince, à la

Bibliothèque Nationale de Paris. On remarque dans son art une largeur de
conception et d'exécution qui ne garde rien de la miniature. Au cours de sa
carrière, qu'on peut suivre de 1361 à 1402, et qui le mena peut-être jus-

qu'en 1413, Beauneveu fut employé aussi comme sculpteur par les rois de France, ce qui explique l'aspect sculptural de certaines figures du *Psautier* de Paris. Enlumineur et sculpteur, il dut exercer également l'art de la peinture proprement dite.

Avec Beauneveu nous nous trouvons de nouveau assez proches de l'école siennoise, dont il avait bien saisi l'esprit et le style, tandis que sa technique fut celle des peintres français de cette époque.

Jacquemart de Hesdin, qui enlumina encore les *Petites* et les *Grandes Heures* du Duc de Berry, apparaît pour la première fois en 1384 ; il mourut avant 1413 ; il se montre inspiré par l'école siennoise plus encore que Beauneveu. Dans ses scènes christologiques, il reste fidèle à l'iconographie des peintres de Sienne non seulement dans sa composition, mais aussi dans l'esprit tragico-lyrique qui règne dans les œuvres de Simone Martini.

Un autre miniaturiste français se rallie à ces deux maîtres : c'est le meilleur de ceux que désigne globalement le nom de Maître aux Boqueteaux. Henry Martin exprimait déjà l'opinion que nous avons à faire ici à tout un atelier de miniaturistes¹. Leurs talents furent assez inégaux. Le meilleur fut certainement celui auquel nous devons, dans la Bible de Jean de Sy, enluminée vers 1356 (Bibl. Nat. Ms. fr. 1597), les scènes de l'histoire d'Abraham ; les bordures de ces pages sont déjà d'une facture assez inférieure² ; quant aux miniatures des *Poésies* de Guillaume de Machaut (Bibl. Nat. Ms. fr. 1584)³,



phot. Brogi.

FIG. 28. — École française de la fin du XIV^e siècle.
LA CRUCIFIXION.
(Musée National, Florence.)

1. Henry Martin, *La Miniature française du XIII^e au XV^e siècle*, Paris-Bruxelles, 1923, p. 51.

2. Henry Martin, *Joyaux de l'enluminure à la Bibliothèque Nationale*, Paris-Bruxelles, 1928, fig. 58 à 61.

3. Henry Martin, *La Miniature française*, pl. 47-48.

elles n'offrent avec ces ouvrages qu'une ressemblance assez vague qui autorise tout au plus à les attribuer à la même école.

Revenons maintenant au Maître du Codex de Saint Georges. Les œuvres des Français de cette époque n'appartiennent pas à l'école des artistes qui peignirent les fresques d'Avignon, Matteo di Gianetti et ses aides, chez lesquels nous observons une influence de Simone Martini déjà assez dénaturée. Elles sont inspirées par ce dernier d'une façon bien plus directe. Pourtant, la chronologie



FIG. 29. — École française de la fin du xiv^e siècle.
L'ANNONCIATION.

nous interdit de penser qu'ils aient été les élèves immédiats du grand Siennois, qui mourut avant le milieu du xiv^e siècle. Il y avait donc en France une tradition de peinture remontant à Simone Martini. Il en fut de même à Sienne, où des artistes comme Andrea Vanni ou Fei, qui n'ont pu être des élèves de Simone, continuèrent sa manière jusqu'aux dernières années du xiv^e siècle.

Le Maître du Codex de Saint Georges ne fut pas de ceux qui continuèrent la tradition artistique de Simone en France, car il dut quitter Avignon peu de temps après la mort de celui-ci, sinon auparavant. Il se rencontra à Florence avec Bernardo Daddi, mort en 1348, soit quatre ans après Simone.

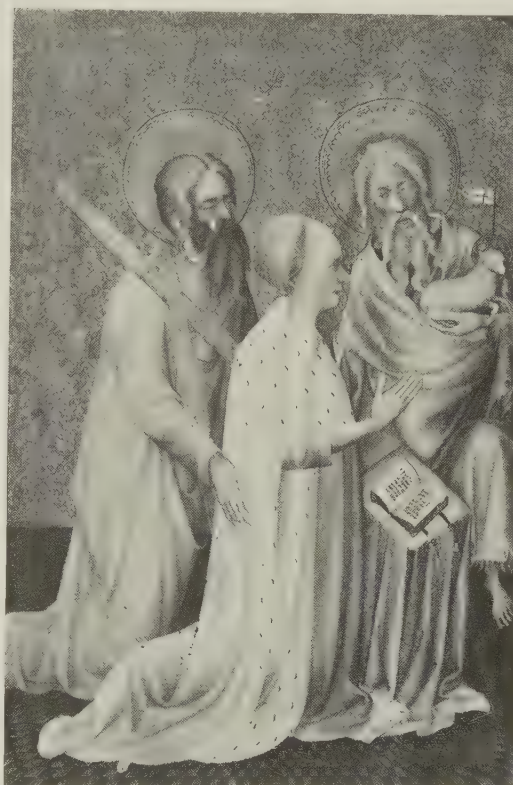
Rappelons que M. Stoclet et Mme Logan Berenson croyaient français le Maître du Codex de

Saint Georges. Quant à moi, il me semble plus probable qu'il fut d'origine siennoise et qu'il accompagna Simone à Avignon, mais je ne suis pas sans apercevoir les côtés faibles de cette théorie. Cependant, quel artiste français, avant le milieu du xiv^e siècle, aurait pu nous montrer cette technique plus large et plus libre, ce coloris profond, ce bleu extraordinaire et ces effets de lumière si modernes ? Ces principes semblent avoir été connus du Maître du Codex de Saint Georges assez longtemps avant qu'ils caractérisent la peinture française. Observons

toutefois que le matériel à notre disposition nous est livré par le hasard. Nous ignorons ce que fut l'ambiance artistique d'Avignon avant l'arrivée des Siennois : la Papauté s'y était établie en 1309, trente ans avant la venue de Simone Martini.

D'autres arguments militent en faveur de l'origine française de cet artiste. Dans plusieurs de ses œuvres, il étend à une grande partie de ses fonds d'or cette décoration damassée, qui chez les peintres siennois se limite à la bordure ou aux nimbes. Or nous observons cette particularité dans plusieurs des panneaux français que je viens de nommer, surtout dans le petit retable de la Bibliothèque Morgan. Dans les miniatures de Beauneveu, ce décor prit déjà des proportions considérables et les peintres catalans, chez qui cet usage était bien établi, l'avaient probablement emprunté à la peinture française, où ce genre de décoration se rencontre dans les miniatures à partir de la fin du ^{xiii}^e siècle. En outre, dans la *Madone* du Louvre, le toit du tabernacle est orné de chimères qui prennent rang parmi les drôleries fantastiques des bordures de manuscrits français et les gargouilles des cathédrales de France, et qui n'ont rien d'italien. Enfin le type de vieillard à barbe blanche, que nous trouvons, par exemple, dans la *Mise au tombeau* de la collection Rockefeller, appartient à l'école française.

Je penche toutefois, pour ma part, en faveur de l'autre hypothèse. Le Maître du Codex de Saint Georges est trop proche de Simone Martini et de son frère Donato pour n'avoir été leur associé que pendant les cinq années avignonaises de Simone, à moins qu'il n'ait été alors fort jeune, ce qui paraît invraisemblable. Quand il exécuta les miniatures du Codex du Cardinal Stefaneschi, vers 1340, Simone n'était en Avignon que depuis une année seulement. Que le maître inconnu ait appartenu à l'école siennoise, c'est ce que rend probable l'emploi qu'il fit de types iconographiques qui ne font pas partie du répertoire de Simone, mais de celui de Duccio et de ses disciples, Segna entre autres. L'idée même d'une



Phot. R. Pardou.

FIG. 30. — André Beauneveu.

MINIATURE DES TRÈS RICHES HEURES DU DUC DE BERRY.
(Bibliothèque Royale de Bruxelles.)

suite de scènes de la *Vie du Christ* est étrangère à Simone, de même que le *Couronnement de la Vierge*.

Quant à sa *Mise au tombeau*, elle ressemble de près à celle qu'on voit sur la *Maestà* de Duccio ; toutefois la femme qui embrasse les pieds du Christ se



Phot. R. Pardon.

FIG. 31. — Jacquemart de Hesdin. DESCENTE DE CROIX.

Miniature des Très Riches Heures du Duc de Berry.

(Bibliothèque Royale de Bruxelles.)

retrouve sur la *Déposition* d'Ambrogio Lorenzetti, dans son retable de la Galerie de Sienne (n° 77). Le *Noli me tangere* est également apparenté au même sujet traité par Duccio ; l'ange assis sur le bord du tombeau, dans le panneau du Musée de Florence, indique que notre peintre a pu connaître les scènes christologiques de Giotto, chez qui ce détail se retrouve à Padoue et à Assise¹. Enfin on pourrait attribuer à une influence émanant de Duccio la présence de ces arbres isolés, dont les silhouettes se détachent sur les fonds d'or dans le *Noli me tangere* de Florence et la *Mise au tombeau* de New York, alors que les paysages rocheux de Simone sont invariablement dépourvus d'arbres.

J'ai donc acquis, au cours de cette étude, la conviction que le Maître du Codex de Saint Georges fut Siennois et vint en France en compagnie de ses maîtres Simone Martini et Donato. Le fait qu'il rentra en Italie, sinon avant,

du moins tout de suite après la mort de Simone, est une autre raison de croire à son origine italienne. Il est vrai qu'il semble s'être établi à Florence, mais tout en appartenant à l'école siennoise il a fort bien pu naître sur les bords de l'Arno.

RAIMOND VAN MARLE

1. Pour les antécédents de ce type iconographique, voy. Raimond van Marle, *Recherches sur l'iconographie de Giotto et de Duccio*, Strasbourg, 1920, p. 42.



LES INFLUENCES ANGLAISES DANS LA FORMATION DU STYLE LOUIS XVI¹

EN écrivant l'histoire de leur art décoratif, les Anglais ont admis volontiers que tout style nouveau leur était venu d'au-delà de la Manche. En matière d'art, sinon de politique, ils semblent nettement convaincus de leur subordination. Il a fallu qu'un Français, M. Camille Enlart, leur démontrât que l'origine du style gothique flamboyant était anglaise et datait de l'une des périodes où les armes britanniques furent prédominantes. Il ne leur est pas venu à l'idée que, dans une période analogue, le siècle de Marlborough, de Clive et de Wolfe, l'Angleterre a pu exercer une influence artistique sur le continent.

Les livres anglais sont généralement d'accord pour constater que le style Adam, caractérisé par son classicisme, fut en partie déterminé par des œuvres d'art analogues, nées en France auparavant. Telle est l'opinion exprimée par Swarbrick², Lenyzon³ et Stratton⁴. Bolton, dans son ouvrage, qui fait autorité, sur les frères Adam⁵, se fait le champion d'une inspiration indépendante et parallèle exercée par le classicisme, mais il reste loin de soutenir qu'Adam précéda ou influença les Français. Les écrivains anglais qui traitent du meuble supposent constamment que les auteurs de leurs cabinets, après Chippendale, allèrent chercher leurs modèles dans le Louis XVI⁶.

1. Le thème du présent article a été développé en premier lieu dans une conférence de la « New-York Society of the Archaeological Institute of America », donnée à la Columbia University en 1920.

2. *Robert Adam and his brothers* (1915), p. 24.

3. *Decoration in England* (1914), p. 26.

4. *The English interior* (1920), p. 61-62.

5. *The Architecture of Robert and James Adam* (1922), vol. II, p. 305-308.

6. Par exemple : Constance Simon, *English furniture designers* (1904), p. 100 ; Macquoid and Edwards, *Dictionary of english furniture* (1924), vol. I, p. 249 ; vol. II, p. 298.

On pouvait s'attendre à ce que les savants allemands, si exacts, avec la perspective qu'ils ont sur les deux pays voisins, aient pu observer les relations historiques qui unissent ceux-ci. En effet, ils se sont rendu compte¹ que l'Angleterre, où le droit divin fut d'abord battu en brèche, et où les influences bourgeoises se firent vivement sentir, exerça son action sur la littérature, les manières et les coutumes, aussi bien que sur la politique du continent ; mais que les Anglais, sauf en ce



FIG. 1. — LA ROTONDE DE STOWE (d'après la gravure de Rigaud, 1739).

qui concerne l'art des jardins, aient été autre chose que des imitateurs des Français, dans le domaine de l'art du XVIII^e siècle, cette idée ne semble pas leur être venue à l'esprit.

Il ne serait donc guère équitable de blâmer les Français quand ils affirment que l'impulsion qui produisit le style néo-classique de la fin de l'Ancien Régime vint directement de Rome et de l'Italie² et que les Anglais furent leurs élèves. Cependant, un ou deux savants, tout en remarquant que les ouvrages anglais

1. Par exemple : M. von Boehm, *Rococo*, s. d. (1919) ; A. Feulner, *Kunstgeschichte des Möbels* (1927). A.-E. Brinckmann, in *Baukunst des XVII und XVIII Jahrhunderts* (1919), p. 278-286, reconnaît l'influence palladienne anglaise dans les maisons des pays côtiers de France, mais non pas dans la formation du style de cour.

2. Par exemple : L. Hauteœur, *Rome et la Renaissance de l'Antiquité à la fin du XVIII^e siècle* (1912).



FIG. 2. — TEMPLE MONOPTÈRE DE LOUVECIENNES (d'après Vacquier, *Les Anciens châteaux de France*).
Pavillon de M^{me} Dubarry, 1772-1774.

rappellent ceux de France, ont soupçonné qu'il y avait pu avoir dépendance dans le sens opposé : « Doit-on attribuer à la communauté d'inspiration ou à

quelque influence de l'architecture anglaise l'hôtel Gouthière, à Paris, la pseudo-orangerie de Madame, à Montreuil, la Folie Saint-James, à Neuilly, qui rappelle le style Adam ?¹ »

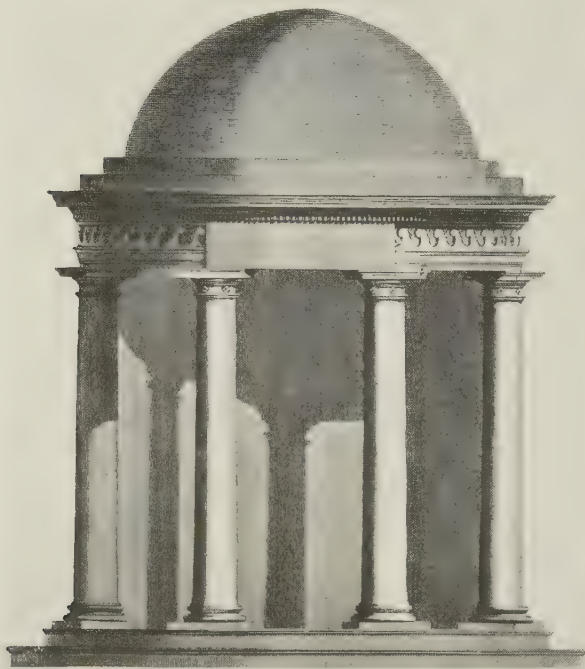


FIG. 3. — LE TEMPLE D'EOLE, A KEW, VERS 1760
(d'après Chambers).

LES JARDINS

Le jardin-paysage, connu universellement sur le continent sous le nom de « jardin anglais », est une production si exclusivement britannique que les Anglais eux-mêmes n'ont pas pu s'en dénier à eux-mêmes le mérite artistique. Il n'est donc pas nécessaire d'insister, et nous ne ferons que signaler le long intervalle qui sépare la naissance du mouvement en Angle-

terre et son adoption tardive sur le continent. Les deux fameux essais d'Addison, dans le *Spectator*, parurent en 1710 et 1712, celui de Pope, dans le *Guardian*, en 1713.

Le jardin de ce dernier, à Twickenham (après 1719), les dessins de Kent, pour Rousham, Chiswick (1717-1727) et Carlton-House (1732-1735), en fixèrent le style. Vers 1734, une transformation générale des jardins les plus considérables du royaume était en cours et « tout le monde changeait de terre » ; vers 1750, le style pittoresque était entièrement formé. En France, Rousseau préparait les voies de l'amour de la nature ; la *Nouvelle Héloïse*, en 1760, fixa dans ses images l'idéal d'un parc. Nous ne devrions pas oublier, à ce propos, combien les idées de Jean-Jacques étaient nourries de lectures anglaises. Des lectures de son jeune âge, il écrit dans les *Confessions* : « Le Spectateur surtout me fit du bien. » L'Élysée de Julie ressemble de fort près au désert d'Addison. Montesquieu avait

1. Comte Paul Biver, dans A. Michel, *Histoire de l'Art*, VII, II, p. 616, note.

un jardin sauvage à La Brète, vers 1750, dans le premier style de Kent, et Watelet, qui publia en 1764 son *Essai sur les jardins*, avait une *ferme ornée* qui suscitait les railleries de Walpole.

Il est significatif, toutefois, qu'en dépit de Rousseau, en dépit de Grimm, qui louait les jardins d'Angleterre en 1765, la véritable vogue du style paysagiste en France ne s'établit qu'après qu'elle eût été formulée littérairement par Wateley (1770, traduction française 1771) et Walpole (1771 et 1785, avec traduction française). Le jardin anglais de Trianon fut projeté par Marie-Antoinette en 1774, l'année de son avènement, mais le manque d'argent fut cause qu'il ne fut pas exécuté avant 1778, lorsque Mique et Hubert Robert en tracèrent le plan définitif. Les jardins de Tivoli et de Monceau furent commencés en 1779. Le comte de Girardin, dont le jardin, abritant

la tombe de Rousseau, fut l'un des plus fameux, écrivit son livre : *De la composition des paysages*, en 1777. Donc, une génération sépare les œuvres correspondantes dans les deux pays ; nous verrons que dans les autres arts, elles sont séparées par une décade ou deux.



FIG. 4. — TEMPLE MONOPTÈRE DE LOUVECIENNES
(1772-1774).

L'ARCHITECTURE

Les premières constructions qui fassent preuve d'une tendance néo-classique dans sa forme extrême, sont les temples des jardins anglais. Tous les types classiques fondamentaux furent assimilés en Angleterre de très bonne heure, longtemps avant leur adoption par le renouveau classique, sur le continent. On n'a pas encore fait ressortir combien fut nette la priorité, combien directe l'influence, combien littérale parfois l'imitation.

Le temple rectangulaire, prostyle, figuré dans un projet idéal de Campbell

(1717), apparut avant 1725 dans les jardins d'Eastbury (1718, *Vitruvius Britannicus*, III, XVIII) et de Narford (III, XCV), tandis que sur le continent nous le rencontrons à peine avant le Temple de l'Amitié du château de Betz (1780-1783), par Leroy, et le Temple de Bacchus, dans les jardins de l'hôtel Beaumarchais (1790). Le Temple d'Esculape de la Villa Borghèse, par Asprucci, date de 1787, à l'époque des transformations dues au jardinier paysagiste anglais Jacob Moore. Un temple avec un péristyle rectangulaire complet fut érigé à Stowe, au milieu



FIG. 5. — LE TEMPLE DE LA SOLITUDE, A KEW, VERS 1760 (d'après Chambers).

du XVIII^e siècle. En France, le type en fut représenté dans le *Recueil élémentaire* de Neufforge (cahier 69) vers 1767, mais il ne fut pas exécuté avant la Barrière de Courcelles, par Ledoux, vers 1785, époque à laquelle les formes des colonnes étaient gréco-toscanes, dépourvues de bases. Le Temple de la Paix, aux Champs-Élysées (1802), adopta ce thème à péristyle, qui fut perpétué à la Madeleine (1807-1842).

Le monoptère de Vitruve, avec son cycle ouvert de colonnes, que l'arrière-plan des paysages dits classiques nous a rendu familier, fut exécuté pour la première fois par Vanbrugh (mort en 1726), à Stowe et à Dunscombe, temples à dix colonnes, de l'ordre ionique angulaire, abritant des statues. Chacun

d'eux était surmonté originellement d'un dôme élevé; celui de Stowe fut abaissé postérieurement, sous Georges III. De même que les autres temples, il dut être porté à la connaissance des Français par les quinze planches de Stowe, gravées par Rigaud, publiées par S. Bridgeman, avec des titres en anglais et en français, le 14 mai 1739 (fig. 1). Toutefois, on s'étonne de constater que dans les premiers exemples de monoptères construits par Ledoux pour M^{me} Dubarry, à Louveciennes, entre 1772 et 1774 (fig. 2), les détails, provenant jusque là d'une source française, les illustrations de Perrault pour son *Vitruve* (1681), présentent des analogies aussi précises avec les types anglais. Dans l'un, il y a huit colonnes, mais elles sont de l'ordre ionique angulaire, érigées sur trois degrés,

le dôme est élevé et couronné d'un motif terminal, le tout comme à Stowe. L'autre temple est de l'ordre dorique, à huit colonnes (fig. 4). En dépit de la substitution d'une balustrade au dôme, il correspond exactement au Temple d'Éole, de Chambers, construit entre 1757 et 1762, et reproduit dans les *Views of the Gardens and buildings at Kew*, 1763 (fig. 3)¹. Ledoux employa ce type dans les jardins de l'hôtel de Thélusson, en 1780. Le plus fameux des spécimens français est le Temple de l'Amour, à Trianon, par Mique, qui fut inauguré au cours d'une fête brillante, le 3 septembre 1778. Ici, l'on voit douze colonnes corinthiennes, comme dans le monoptère de Perrault. La frise sculptée et la statue sont semblables, sauf que les colonnes de Perrault reposent sur des bases et qu'il y a sous la corniche une attique basse, traits qui ne se trouvent pas dans les exemples anglais et qui ont été omis par Mique.

En Italie, le monoptère apparaît dans les jardins anglais après 1785 : le Temple de Diane par Asprucci, à la Villa Borghèse, un autre à la Villa Quirini, près de Vicence.

Le temple périptère, avec cella et péristyle, abandonné depuis le *Tempietto* de Bramante, fut aussi imité de bonne heure, à Stowe, dans le Temple of Ancient Virtue de Kent. Hawksmoor en fournit un exemple dans le mausolée de Blenheim (1730-1736). En France, un temple analogue fut représenté par Neufforge (cahier 67), vers 1767, mais le premier de cette sorte qui fut exécuté semble être la Barrière de Monceau, par Ledoux (vers 1785).

Le type du Panthéon romain, couvert d'un dôme surbaissé, et auquel un portique rectangulaire donne accès, ressuscité par Palladio dans le temple de la Villa Barbaro, à Maser, fut adopté par Burlington à Chiswick, dans un petit temple



FIG. 6. — LE BELVÉDÈRE DE TRIANON, 1781
(d'après Pfnor).

1. Celui-ci semblerait être aussi le modèle des monoptères gravés par Moreau le Jeune : *Les Métamorphoses* (1767), vol. I, p. 33 ; *Les A propos* (1777), vol. I ; *L'Œuvre de Rousseau* (1779).

construit avant 1727, date à laquelle il fut reproduit dans l'in-folio de Kent. Ce schéma, avec diverses modifications, fut utilisé par Chambers, à Kew, par Pope dans le temple de Shakespeare, à Twickenham (1755-1756), et ailleurs en Angleterre. L'église circulaire de Santa-Maria-Maddalena, à Venise, construite par Temanza en 1750-1755, présente encore une lanterne et un portique avec des colonnes accouplées. Ce n'est qu'en 1765 qu'une forme semblable fut adoptée



FIG. 7. — F. Vivares, LES CUEILLEURS DE HOUBLON (1760).

en France, dans le projet de J.-M. Peyre pour une chapelle funéraire, à laquelle il incorpora la décoration du tombeau de Cecilia Metella. Les exemples notables qui en furent exécutés sur le continent, comme les églises de Naples et de Turin, furent tous construits cinquante ans plus tard, après la chute de Napoléon.

Plus spécifiques dans leurs relations avec des exemples anglais que la plupart de ces constructions du type classique familial, sont certains édifices destinés à des jardins, d'une composition plus libre. Il est surprenant et convaincant de constater que le joyau des jardins de Trianon, le Belvédère de Miqé (1781 — fig. 6),

est directement imité du Temple of Solitude par Chambers, à Kew (fig. 5), construit dans les années qui suivirent 1757, et publié en 1763. Cependant il est assez naturel que Marie-Antoinette et son architecte, en créant un jardin dans le style anglais, aient eu devant les yeux l'exemplaire royal de l'in-folio anglais. La suavité du détail chez Mique nous fait préférer la version française, du point de vue artistique, mais, du point de vue historique, nous devons reconnaître qu'il dérive d'un original anglais.

D'autres accessoires du jardin anglais, les ruines et les ermitages, pénétrèrent en France sous Louis XVI. Vanbrugh avait édifié des ruines à Castle Howard, dès 1720 ou 1725, et Langley en donna des modèles en 1728, dans ses *New principles of gardening*. Le plus fameux fut la ruine gothique de Hagley, dessinée en 1747 par Sanderson Miller, qui construisit aussi une serre gothique en 1751. Auparavant même, il avait construit un cottage couvert de chaume, à Radway (1744), et le château d'Edgehill (1746-1747). Le « Strawberry Hill Committee » de Walpole, Bentley, Chute, Mason, Essex et Thomas Pitt, répandit ce style dans les jardins d'Angleterre, après 1750. Des dessins de pavillons et de tours gothiques furent publiés dans le *Gothic architecture improved* de Langley (1742), dans les

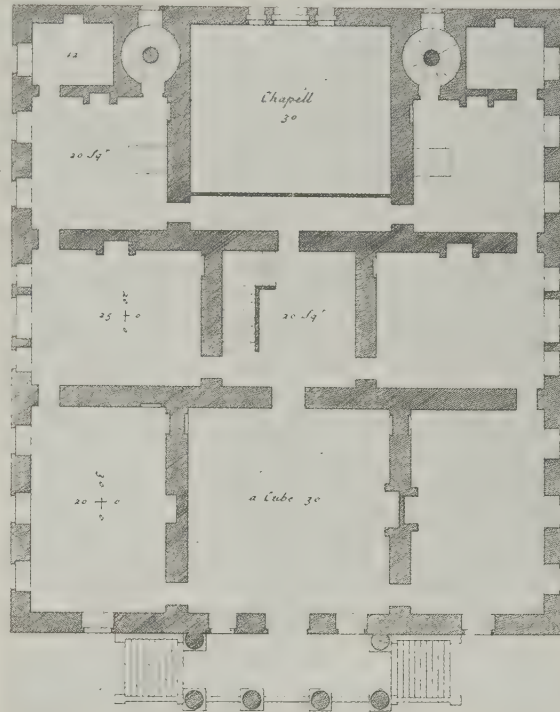


FIG. 8. — PLAN DE L'ÉTAGE PRINCIPAL DE STOURHEAD (WILTSHIRE),
(d'après Campbell, *Vitruvius Britannicus* — avant 1725).

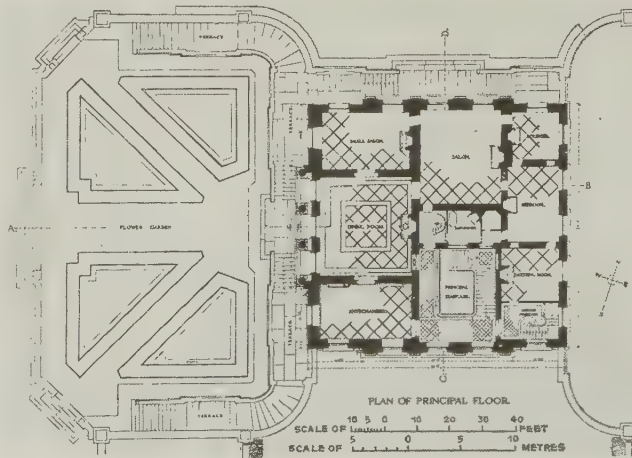


FIG. 9. — PLAN DU PETIT TRIANON (1762-1767).

ouvrages de Halfpenny (1752 et années suivantes) et d'autres écrivains anglais. Vers 1771, Walpole pouvait écrire : « L'ornement dont le mérite est le plus passé, c'est l'ermitage. » En France, les premiers des ermitages furent ceux de Fontainebleau (1749), de Compiègne (1753) et de Choisy (1754-1756).

Plus ambitieux parurent les hameaux ou les fermes de Chantilly, pour le prince de Condé (1774-1775)¹ ; de Rambouillet (1779), d'Ermenonville, du Petit Trianon, pour Marie-Antoinette (1782-1786)² ; de Bellevue, pour



FIG. 10. — FAÇADE ORIENTALE DE STOURHEAD (WILTSHIRE), (d'après Campbell).

Mesdames Adélaïde et Victoire (1781-1783)³. Si nous avons quelque doute sur leur origine, ce doute serait dissipé par le nom de « village anglais » sous lequel fut connu le hameau de Bellevue. Les dons artistiques des dessinateurs français, de même que la liberté pittoresque que comportait le genre lui-même, étaient trop grands pour autoriser toute imitation servile, mais nous ne redoutons pas d'affirmer que la matière même en venait des premiers dessinateurs anglais romantiques, dont l'œuvre était répandu par la gravure. Un journal anglais de 1787

1. Documents dans G. Macon, *Chantilly*, p. 31.

2. G. Gromort, *Le hameau de Trianon* (1928), p. 41-43 ; P. de Nolhac, *Le Trianon de Marie-Antoinette* (1924).

3. E. de Ganay, *Les jardins à l'anglaise de Mesdames de France à Bellevue et Versailles*, *Revue de l'Art ancien et moderne*, vol. 50 (1926), p. 215-228.

constate que : « le commerce d'exportation de nos gravures en France excède le commerce intérieur. Pour nos productions les plus chères, les Français dépassent le nombre des acheteurs anglais dans la proportion de trois à un¹. » Entre maint exemple, nous reproduisons une gravure de Vivares, parue en 1760, avec des titres en anglais et en français, représentant un cottage pittoresque, avec le toit de chaume, les lucarnes, les matériaux variés, briques et bois, qui caractérisent le hameau de Trianon construit vingt années plus tard² (fig. 7).

On peut se demander si les « folies » en général, petites maisons de campagne élégantes et intimes, ne furent pas d'inspiration anglaise, et anglaises jusqu'à un



FIG. II. — LE PETIT TRIANON. Façade sur le jardin français.

certain point dans leur forme. Le Grand Trianon et Marly, purement français, un siècle avant Louis XVI, n'étaient intimes que par comparaison avec Versailles. Ce furent les Anglais palladiens, avec à leur tête Colen Campbell, qui prirent une nouvelle initiative dans leurs casinos. Burlington leur imprima le sceau de la mode dans sa villa de Chiswick (1727), une villa rotonda, « trop petite pour y habiter et trop grande pour y accrocher sa montre », sa maison du général Wade (1723), et son plan pour la villa de lord Lincoln, à Weybridge. Celles-ci, et d'autres similaires, de masse cubique, furent illustrées dans les volumes publiés sous le patronage de Burlington (1727-1730) et dans le *Vitruvius Britannicus* de Campbell, paru en anglais et en français, de 1721 à 1725. Est-ce par l'effet d'une pure coïncidence que le premier des deux exemples français : le Petit Trianon, pour la

1. Cité par W.-T. Whitley, *Artists and their friends in England* (1700 to 1799), vol. II, p. 72.

2. M. Boies Primrose a eu l'amabilité de rechercher pour moi, au British Museum, cette gravure et beaucoup d'autres. François Vivares (1709-1780) vint en Angleterre à l'âge de dix-huit ans. Il y apprit son métier d'ingénieur et devint un des fondateurs de l'école paysagiste.

Pompadour (1762-1767 — fig. 9 et 11) et le pavillon de Louveciennes, pour la Dubarry (1770), ont la forme simple, compacte et géométrique des constructions anglaises, si différente de la plasticité des ouvrages français immédiatement antérieurs? L'opinion contraire s'étaye sur la ressemblance qu'on note, dans les façades également, avec les ouvrages anglais ; des plans comme ceux de Neuby et Stourhead, de Campbell (*Vitruvius Britannicus*, III, 46, 42 — fig. 8 et 10), contiennent tout l'essentiel des deux fameuses constructions françaises. On ne peut s'attendre à ce



FIG. 12. — LE TEMPLE GREC DE STOWE, 1759 (d'après *Country Life*).

qu'un artiste aussi sensible que Gabriel ait manqué, plus que Mique, de réviser et de transformer le précédent qu'il suivait. Mais les changements de détail introduits à Trianon, le doublement et la rupture des architraves, les ailes sur les flancs du pavillon principal, sont les concessions d'un architecte chez qui subsistaient encore les traces de l'ancien sentiment baroque et non pas d'un véritable pionnier du nouvel esprit classique.

Le plan comprenant un salon en saillie sur les jardins était français, créé sous Louis XIV, et son adoption en Angleterre, au début du XVIII^e siècle, est due à l'influence française qui dominait encore à cette époque. Toutefois, le salon français avait pour caractéristique sa forme ovale. Ce furent les Anglais, plus

classiques, qui, pour la première fois, lui donnèrent une forme circulaire, et le reflux de l'influence anglaise, dans les années 1770-1780, ramenèrent celle-ci en France. Après le projet de salon circulaire de Burlington, à Kirby, James Paine en donna un exemple magnifique dans son projet, non suivi d'exécution, pour la façade sur le jardin de Kedleston (1761), avec un péristyle semi-circulaire¹. Adam s'y conforma dans la maison qu'il construisit pour le général Hervey, et en 1768 édifia la Ranger's House dans le Green Park, avec des colonnes engagées à l'extérieur. Paine et Adam couvrirent ces édifices de dômes surbaissés à la romaine. En France, le salon circulaire en saillie est figuré par Neufforge (cahiers 28, 33, 34 — 1763-1765), avec des colonnes engagées (cahier 42), et finalement avec un péristyle complet (cahier 76 — vers 1768). Aucun spécimen, toutefois, n'en fut exécuté avant la publication des *Works* d'Adam, en anglais et en français, qui commença en 1773. Bagatelle fut édifié en 1777, par Bellanger, pour le comte d'Artois, très anglomane, dans un jardin anglais dû à Blaikie. Le péristyle, si semblable à celui de Paine, fut adopté par Ledoux dans l'hôtel de Thélusson (1780). Rousseau, dans son hôtel de Salm (1782-1789) employa des colonnes engagées, comme l'avait fait Adam.

Une caractéristique du mouvement néo-classique fut la prédilection marquée pour l'ordre dorique, d'abord romain dans ses détails. Relativement négligé depuis la vieille renaissance classique de Bramante et de son école, et employé seulement à l'étage inférieur des ordres superposés, il avait reçu de nouveau la place d'honneur des mains de Vanbrugh et de Hawksmoor, à Eastbury, Seaton, Grimsthorpe et à la Clarendon Press (depuis 1710), de Burlington, à la maison du général Wade (1723), et de ses successeurs. Il apparaît dans le projet de Kent pour un palais à Hyde Park et dans la Spencer House de Vardy (1762). L'œuvre domestique des Adam marque une réaction en faveur des ordres et des proportions plus élevés, mais le mausolée de Bowood (1761) montre qu'ils employaient le dorique, même sans base, lorsqu'ils pensaient que la sévérité était de mise. En France,



FIG. 13. — LA BARRIÈRE DE COURCELLES
(1783 et années suivantes).

1. Publié dans ses *Plans... of Noblemen and Gentlemen's houses* (1767-1783).

Neufforge applique systématiquement les cinq ordres à chacun des problèmes qui se présentent à lui, sans aucune préférence pour le dorique. Ce fut au Palais de Justice, dans la Cour de Mai (après 1776), par Coutoure et Antoine, que la prééminence fut donnée à cet ordre, après qu'Antoine l'eût employé, de façon plus modeste, dans la cour de l'Hôtel des Monnaies (1771-1775). Il fut employé

à la maison de Sainte-Foix, par Brogniart (1775) ; à l'Odéon, par Peyre et de Wailly (1779-1782) ; au Théâtre des Jeunes Artistes, par Henry (1786).

L'adoption des formes grecques en Angleterre précéda aussi de loin leur emploi en France. Le premier exemple en est fourni par le temple aux six colonnes doriques construit par l'« Athenian » James Stuart, à Hagley, en 1758. L'ionique de l'Erechteion lui fournit un modèle pour sa chapelle de Greenwich, en 1761. Les premiers exemples français de la colonne dorique sans base, plutôt toscane que grecque, se présentent à la pagode de Chanteloup (1773-1778), à l'hôtel de Wailly (1778), aux barrières de Ledoux (1783 et années suivantes — fig. 13) et à l'intérieur du Théâtre de Besançon (1778).

L'emploi du portique de temple, avec des colonnes colossales dégagées, marque également le



FIG. 14. — LE DOME DE SAINT PAUL, A LONDRES
(achevé en 1714).

progrès du renouveau classique. En Angleterre, l'initiative avait été prise avant 1650 par Inigo Jones dans son immense portique pour le vieux Saint-Paul, sans rival au xvii^e siècle. William Benson, qui succéda à Wren comme Surveyor-general, donna à sa maison de Willberry, en Wiltshire, un portique semblable, avec quatre colonnes corinthiennes, en 1710. Vanbrugh se servit fréquemment de ce motif, et Hawksmoor en donna un exemple magnifique dans la Clarendon Press (1713). Campbell à Wansted (1715), Mereworth Castle (1723)

et Goodwood (1724), Burlington et ses aides à Chiswick (1727-1736), Holkham (1731 et années suivantes) et Workshop (1763), le traitèrent avec encore plus de sévérité classique. Dance l'employa sur une grande échelle à Mansion-House (1739-1754) et John Wood à Prior Park (1735-1740). Tous ces portiques avaient une profondeur considérable, plusieurs comprenant deux baies complètes, donnant un véritable effet d'intérieur spacieux. Le *Vitruvius Britannicus* répandit largement ces projets sur le continent, après 1717.

En dépit du classicisme de Perrault, aucun des grands édifices de Louis XIV ne présente une façade de temple dans sa forme antique complète, mais seulement un placage comprenant généralement des colonnes accouplées, inégalement espacées. Le motif ne fut pas adopté du côté français du détroit avant la Sainte-Geneviève de Soufflot (le Panthéon), dont le premier projet, avec des colonnes superposées, est peut-être de 1756. L'idée fut longue à s'imposer. Saint-Philippe du Roule, conçu en 1768, fut construit en 1774-1784 ; l'École de Chirurgie, de 1769 à 1786 ; le Théâtre de Besançon, en 1778 ; le Théâtre de Bordeaux, de 1771 à 1780 ; l'Hôtel de Brunoy, en 1772 ; celui de Thélusson, en 1780 ; celui de Salm, de 1782 à 1789.

Depuis le Saint-Pierre de Michel-Ange, et sous l'influence du maître, le dôme élevé avait été traité à la manière baroque, notamment en France : à la Sorbonne, au Val-de-Grâce et aux Invalides. Le premier projet qui rompit avec cette tradition, et servit de modèle à mainte construction d'un style plus classique, fut anglais, c'est le Saint-Paul de Wren (1668-1710 — fig. 14). Ici l'inspiration vient du *tempietto* de Bramante, le tambour étant surmonté d'un péristyle continu et ouvert. On est surpris de constater combien rarement il a été reconnu en France que le dôme du

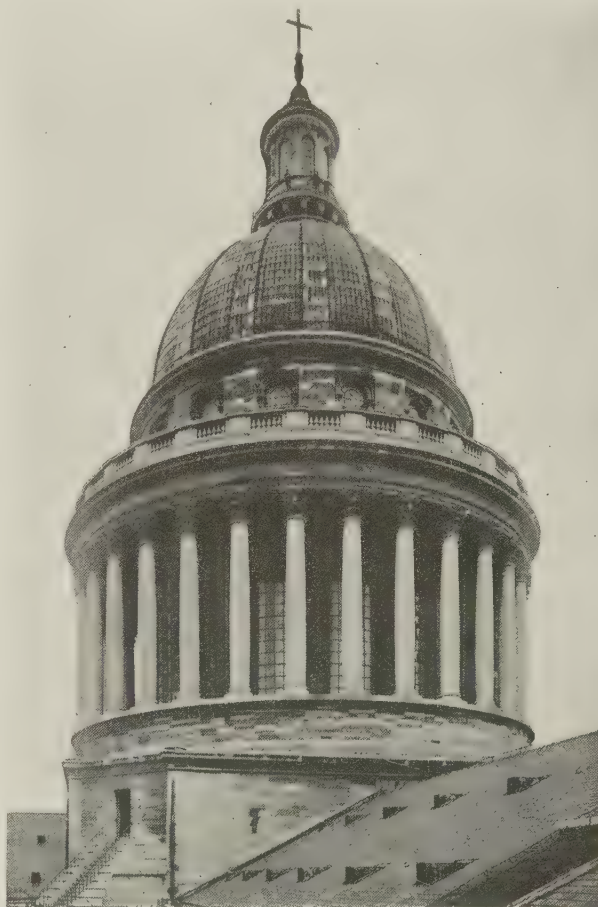


FIG. 15. — LE DÔME DU PANTHÉON
(après 1760).

Panthéon par Soufflot (fig. 15) était directement inspiré d'un prototype anglais publié dans le *Vitruvius Britannicus* (avec un texte en français) et connu par d'innombrables gravures. L'analogie, en dépit de différences de détail, est trop frappante pour être accidentelle. Nous savons par les premières études de Soufflot, où le dôme paraît d'une dimension insignifiante et où paraît un groupement rythmique de colonnes engagées, que le projet final ne fut pas le fruit d'une révélation directe reçue des classiques par l'architecte, durant son voyage en Italie.

Dans les éléments spatiaux des intérieurs, la priorité des Anglais doit aussi être notée. On l'a déjà remarqué dans le cas du salon circulaire. Le type de la croix grecque, avec des bras carrés ou trois absides, fut adopté par Chambers entre 1755 et 1762, dans le Temple of Peace à Kew, qui avec le mausolée d'Adam, à Bowood (1761), nous conduit à la Chapelle expiatoire (1816-1826). Au cours de la simplification progressive des formes intérieures, la salle rectangulaire avec un péristyle intérieur complet, la salle égyptienne de Palladio, fut en faveur. John Webb l'avait proposée pour Whitehall, au xvii^e siècle. Burlington l'employa dans les York Assembly Rooms (1730-1736), dont des gravures furent publiées dans le *Vitruvius Britannicus* et ailleurs, et ses successeurs à Mansion House et à Workshop (ce dernier compris dans les projets publiés par Paine). En France, ce type fut présenté pour la première fois par Neufforge, après 1767, puis adopté par Chalgrin pour la salle des fêtes destinée au mariage du Dauphin, en 1770, puis pour la salle des Menus Plaisirs, aménagée pour l'Assemblée des Notables en 1789.

En manière de réaction contre le classique, sous Louis XV, le style Pompadour, tel que nous le voyons dans les ouvrages de Gabriel, fut en vérité essentiellement indigène. Mais dans cette phase primitive, nous n'y trouvons pas les motifs caractéristiques et le traitement du style Louis XVI proprement dit. Dans ce domaine, la priorité d'ouvrages similaires en Angleterre, et la façon littérale selon laquelle ils furent suivis en France, montre que le facteur décisif dans la formation du style Louis XVI fut l'influence venue d'Angleterre.

FISKE KIMBALL





UNE ANTHOLOGIE DE LA CRITIQUE D'ART EN FRANCE¹

AL'UNE des dernières séances de son Comité, le Syndicat de la Presse artistique, de Paris, a accordé son patronage au projet d'une *Anthologie de la critique d'art en France*, présenté par M. Ernest Tisserand. Après un premier échange de vues, mes collègues, sachant que je me suis attaché en de précédentes occasions à remettre en lumière l'œuvre trop oubliée des critiques d'art de notre pays, m'ont chargé de faire un travail sur l'opportunité et le mode de réalisation de cette publication, travail qui puisse servir aussi d'introduction au livre en question. C'est ce discours préliminaire que je suis heureux de présenter aujourd'hui aux lecteurs de la *Gazette*, restant entendu qu'il s'agit ici d'une étude toute personnelle et qui n'engage encore que moi-même.

M. Ernest Tisserand avait envisagé tout d'abord de comprendre dans l'anthologie qu'il projetait les esthéticiens et les historiens de l'art aussi bien que les critiques d'art proprement dits. La proposition était séduisante en ce qu'elle permettait de présenter sous toutes ses faces l'activité et la variété de la littérature d'art en France, mais elle offrait l'inconvénient de mêler des genres distincts et d'entraîner par suite à la confection d'un ouvrage forcément confus, si l'on s'en tenait aux dimensions d'un manuel, ou atteignant à des proportions démesurées, si l'on voulait embrasser une matière aussi vaste en la présentant dans un ordre logique et avec un commentaire approprié. Aussi nos collègues se sont-ils rangés à ma manière de voir, et il a été adopté, en principe, que l'Anthologie en question ne comprendrait que la critique d'art, et encore seulement la partie de celle-ci qui s'occupe de l'œuvre d'art au moment de son apparition et, par extension, d'une œuvre, d'un artiste ou d'une école contemporains de l'écrivain. C'est d'ailleurs en ce sens particulier que l'on entend généralement le mot critique d'art.

1. La présente étude a fait l'objet d'une communication de M. Nicolle au XII^e Congrès d'Histoire de l'Art, tenu à Bruxelles au mois de septembre 1930. [N. d. l. R.]

Cependant, en fait, il arrive bien souvent que la critique d'art, comme nous l'entendons, traite, chemin faisant, de questions d'esthétique et d'histoire de l'art ; d'autre part, il n'y a pas de raison logique pour séparer la critique étudiant les œuvres d'art anciennes de celle qui s'attache à la production artistique qui lui est contemporaine. Comme on ne manquerait pas de s'étonner que nous ayons ainsi restreint notre programme, il nous faut donner une explication à ce sujet.



Phot. Nadar.

FIG. 1. — CHARLES BLANC,
Fondateur de *La Gazette des Beaux-Arts*.

L'esthétique est une partie de la philosophie ; elle tire de l'étude du beau des principes que la critique d'art applique à des cas particuliers ; bref, l'esthétique est la théorie, la critique d'art l'application. Aussi comprendrons-nous dans notre recueil une dissertation esthétique si elle concourt à l'explication d'une œuvre déterminée, mais nous n'accueillerons pas, si remarquable soit-elle, une leçon d'esthétique abstraite, renvoyant aux spécialistes en la matière le soin d'élaborer un volume où il leur sera loisible de montrer, dans un choix de morceaux des meilleurs auteurs, l'évolution de cette branche de la philosophie dans notre pays.

L'histoire de l'art a pour objet l'étude de la transformation de l'art à travers le temps ; de l'analyse de faits séparés, elle s'efforce de dégager des lois générales. Fatalement, dans l'examen des œuvres, il lui arrive de se rencontrer avec la critique d'art ; parfois même, lorsqu'il s'agit de chefs-d'œuvre, par exemple, l'histoire de l'art et la critique d'art se confondent ; mais au contraire, en matière d'analyse de sources historiques, d'examen de monuments et de documents, de discussion d'ordre purement archéologique ou d'expertise scientifique, la critique d'art intervient fort peu et bien souvent pas du tout ; elle n'est donc qu'une méthode et un auxiliaire pour l'histoire de l'art, et encore seulement en certains cas. Il est

vrai que, de son côté, la critique profite largement des enseignements de l'histoire de l'art. En résumé, si l'histoire de l'art et la critique d'art se touchent à l'occasion au point de se confondre, si bien souvent le même écrivain est à la fois historien et critique, les deux genres n'en sont pas moins distincts. Ceci, qui paraît évident, devait être rappelé, car dans une des rares études que l'on cite d'ordinaire à ce sujet : *La Critique d'art et ses conditions actuelles*, publiée par Émile Michel, dans ses *Nouvelles études sur l'histoire de l'art* (Paris, 1908), l'auteur, bien qu'il ait pris soin de constater en commençant que la critique d'art « constitue aujourd'hui un des genres les plus importants de la littérature contemporaine », ne l'entend qu'autant qu'elle est « l'étude d'une portion même restreinte de l'histoire de l'art », oubliant complètement la critique qui traite de l'œuvre d'art lors de sa naissance, la critique d'art, en un mot, telle qu'on la comprend d'ordinaire et que nous la comprenons ici.

Il n'y a certes aucune raison logique de séparer la critique s'occupant des œuvres d'une époque antérieure à l'écrivain de celle s'occupant de productions qui lui sont contemporaines. Dans les deux cas, l'auteur applique le même procédé de travail : il analyse, il classe, il apprécie, mettant pareillement en œuvre les mêmes qualités de sensibilité, de mémoire, de jugement. Aussi serait-on en droit de nous dire : « Pourquoi admettez-vous dans votre recueil telles pages d'un écrivain alors qu'il traite des œuvres d'art de son temps, et excluez-vous celles où le même auteur s'occupe d'œuvres d'époques antérieures ? Pourquoi ne prenez-vous pas, dans des livres d'histoire de l'art, des



FIG. 2. — LAFONT DE SAINT-YENNE.
(Cabinet des Estampes.)

pages, et il n'en manque pas, où, dans la meilleure langue, il est parlé des beautés de l'art antique, du Moyen Age ou de la Renaissance, par un critique de date plus récente? » La raison en est d'ordre pratique et dérive de l'esprit du projet que M. Ernest Tisserand a soumis à ses collègues du Syndicat de la Presse artistique et que celui-ci a adopté.

Il s'agit de faire un livre qui manque encore, un ouvrage soigneusement établi naturellement, mais un ouvrage de vulgarisation, destiné à être pour la connaissance de la critique d'art en France ce qu'est l'*Anthologie des journalistes français*, déjà réalisée dans un esprit analogue, avec succès ; il s'agit d'établir un recueil de belles pages rangées par chapitres, avec des introductions pour les périodes successives et des notices sur les auteurs ; bref, un volume pas trop épais, mais nourri de substance, montrant, par les meilleurs exemples, le développement de la critique d'art en France et la manière des maîtres du genre. Or, si l'on prenait des morceaux choisis dans des livres d'histoire de l'art, la disposition la plus rationnelle consisterait à ranger ces extraits en suivant l'ordre des époques d'art auxquelles ces commentaires se rapportent, et l'histoire de la critique d'art serait sacrifiée, car si l'on suivait l'ordre historique des écrivains, sans tenir compte des sujets traités, la confusion serait plus grande encore. Il a donc paru plus sage, pour la bonne ordonnance du livre projeté, de se limiter aux auteurs traitant de l'art de leur époque ; ainsi pourra-t-on à la fois, dans les introductions et les notices, comme dans les morceaux choisis, suivre le développement historique de l'art en même temps que de la critique en France.

On formulera sans doute un regret : c'est qu'en procédant ainsi on risque de se priver du concours des critiques les plus célèbres en ce genre, de ceux dont le nom vient tout de suite à l'esprit dès qu'on parle de belles pages sur l'art ancien : Thoré-Bürger, Théophile Gautier, Edmond et Jules de Goncourt, Fromentin. Mais Thoré-Bürger comme Théophile Gautier ont écrit autant et aussi bien sur l'art de leur temps que sur l'art ancien, et de même, les frères de Goncourt ont suivi de très près le mouvement de leur époque. N'oublions pas enfin que Fromentin a débuté par un *Salon de 1845* non indifférent et qu'il a dicté un *Salon de 1876*, dont certaines pages méritent d'être reproduites.

Encore une fois, surtout dans le cadre étroit d'un manuel, il faut savoir se limiter. Certes, il serait du plus grand intérêt de tracer l'histoire de l'histoire de l'art et de l'illustrer d'exemples tirés des meilleurs auteurs, mais qu'il faudrait accompagner de commentaires, car les meilleures pages en ce genre sont, après quelques années, sujettes à revision quant aux connaissances qu'elles expriment ; en effet, si la forme reste impeccable, le fond n'est plus au courant des données actuelles, inconvénient que nous n'avons pas à craindre avec nos critiques auxquels nous ne



FIG. 3. — Fragonard. PORTRAIT DE DIDEROT.
(Collection Pastre, à Paris.)

demandérons que leur opinion sur la production de leur époque. Contentons-nous donc de notre champ plus modeste, de notre anthologie au programme plus limité. La besogne qui nous attend est d'ailleurs plus importante qu'on ne l'imagine.

Pour établir le cadre et les divisions de notre travail, avons-nous à notre disposition quelque ouvrage, manuel élémentaire ou livre d'érudition, nous donnant l'histoire de la critique d'art en France, de ses origines à l'époque contemporaine ? Malheureusement, à notre connaissance, un pareil ouvrage, suffisamment complet, précis et tenu au courant, n'existe pas à l'heure actuelle. Alors que les livres d'histoire de l'art sont légion, on ne trouve, concernant la critique d'art, que fort peu de travaux, connus seulement des chercheurs, et des études dispersées çà et là dans le corps d'autres ouvrages ou sous forme d'articles de revues.

Ce qui montre bien que l'histoire de la critique d'art tient peu de place, c'est la façon insignifiante dont la critique d'art, et plus encore son histoire, sont traitées dans les dictionnaires et les encyclopédies en usage, depuis que ce genre de littérature d'art a pris son développement au XVIII^e siècle jusqu'à l'époque contemporaine. Dans l'*Encyclopédie...* de Diderot et d'Alembert, l'article intitulé : *Critique dans les arts libéraux ou les beaux-arts*, publié en 1754 sous la signature de Marmontel, ne consacre que quelques lignes aux qualités dont doit faire preuve le critique. Même laconisme dans le *Dictionnaire de la Conversation* (2^e édition, Paris, 1860) ; l'auteur de l'article, Charles Lenormant, un écrivain d'art, cependant, ne s'attache qu'à la critique littéraire et ne donne qu'une définition vague de la critique d'art. Le rédacteur anonyme de l'article : *Critique*, dans le *Grand Dictionnaire universel* de Pierre Larousse (tome VII, Paris, 1870), s'étend longuement sur la critique générale ou philosophique, sur la critique historique, sur la critique biblique (celle-ci occupe des pages entières), enfin sur la critique littéraire, à propos de laquelle, et seulement en passant, quelques lignes sont consacrées à la critique d'art et quelques noms cités. Ce n'est que dans le premier supplément du *Grand Larousse*, paru en 1878, qu'il y a un article spécial sur la critique d'art, mais venu par raccroc, en tant qu'analyse du livre de Bougot, dont il sera question ci-après. Enfin, dans les deux dictionnaires encyclopédiques parus à la fin du XIX^e siècle, et qui sont encore aujourd'hui d'usage courant dans les bibliothèques de notre pays, le sujet qui nous occupe n'est guère mieux traité. Dans la *Grande Encyclopédie*, Brunetière ne parle qu'incidemment de la critique d'art, à propos de la critique littéraire, juste assez pour donner un coup de patte à Diderot, — pour ne pas en perdre l'habitude. Dans le *Nouveau Larousse illustré*, dont la partie artistique fut dirigée, croyons-nous, par notre regretté collègue Roger Marx, la critique d'art, pour la première fois, fait l'objet d'un article spécial, mais forcément très sommaire, et qui n'indique comme bibliographie, pour la partie qui nous

intéresse, que l'étude d'Émile Michel, déjà signalée, et le livre de Bougot.

Sans attacher plus d'importance qu'il ne convient à des articles de dictionnaire, retenons simplement de cette enquête que, jusqu'à la fin du ^{xix}^e siècle, l'histoire de la critique d'art a peu préoccupé les esprits. Le livre que nous cherchons pour nous aider en cette matière manque encore aujourd'hui. Il nous faut donc nous efforcer d'y suppléer avec les études de détail parues çà et là.

La première vue d'ensemble sur le sujet a été donnée par Anatole de Montaiglon dans une brochure intitulée : *Des critiques faites sur les Salons depuis 1699 et du Salon de 1810 de M. Guizot* (Paris, janvier 1852). L'auteur remarque « quelle piquante étude il y aurait à faire sur la suite des Salons qui ont été écrits depuis que l'Académie royale de Peinture a exposé des tableaux à la vue publique... Le premier serait ce que Florent Lecomte, dans son *Cabinet d'architecture*, a écrit sur l'Exposition de 1699 »... Suit une revue rapide de cette littérature particulière jusque vers 1840. Anatole de Montaiglon devait, fort peu de temps après, compléter ce travail par une autre brochure : *Le Livret de l'Exposition faite en 1673 dans la cour du Palais-Royal... suivi d'un essai de bibliographie des livrets et des critiques de Salons depuis 1673 jusqu'en 1851* (Paris, avril 1852). Rappelons tout de suite que cette bibliographie a été reprise et continuée, en ce qui concerne le ^{xix}^e siècle, par l'ouvrage posthume de Maurice Tourneux : *Salons et Expositions d'art à Paris 1801-1870* (Paris, 1919).

Ce n'est qu'en 1877 que nous trouvons une tentative d'histoire de la critique d'art en France, dans la thèse de doctorat de A. Bougot : *Essai sur la critique d'art*



FIG. 4. — Rochard. PROSPER MÉRIMÉE.
(Musée du Louvre.)

Phot. Giraudon.

(Paris, s. d.). Cet ouvrage comprend deux parties : la première expose les principes et la méthode de la critique d'art ; la seconde, son histoire en France. C'est à celle-ci que nous nous arrêterons. L'auteur expose que si le sentiment de l'art remonte jusqu'aux premiers temps de l'art lui-même, les écrits sur l'art n'apparaissent dans notre pays qu'à l'époque de la Renaissance et seulement sous forme d'ouvrages purement techniques, ne comportant aucun jugement sur les œuvres d'art, en un mot, dénués de tout sens critique ; ce n'est que plus tard, et sous l'influence de l'Italie, des voyages, de la formation des collections royales et particulières, des conversations de salon et de la critique littéraire, que prit naissance, au milieu du ^{xvii}e siècle, l'analyse raisonnée des monuments, des tableaux et des statues. Les premiers ouvrages sur les arts où se manifeste cet esprit critique sont ceux de Fréart de Chambray et de Félibien ; celui-ci avait déjà écrit une dissertation sur un tableau de Le Brun avant d'être nommé conseiller honoraire à l'Académie de Peinture. Molière célèbre en vers *La Gloire du dôme du Val-de-Grâce*, peint par Mignard. Les conférences de l'Académie royale de Peinture commencent en 1667. Félibien, l'Académie, Claude Perrault, représentent en quelque sorte la critique officielle, dominée par la tradition de Poussin et à laquelle s'oppose l'indépendance de Roger de Piles, admirateur de Rubens. Mais ce n'est vraiment qu'au ^{xviii}e siècle qu'intervient une critique exprimant l'opinion des amateurs et du public sur les œuvres d'art au moment de leur apparition. Les expositions publiques d'ouvrages d'artistes contemporains, en développant l'esprit de comparaison, exercent le sens critique. Avec Lafont de Saint-Yenne, l'abbé Le Blanc et bien d'autres, la critique d'art, au sens où nous l'entendons ici, prend naissance et joue bientôt un rôle important. A Diderot, dont la voie fut ainsi préparée, Bougot consacre un chapitre étendu, après lequel, malheureusement, le livre tourne court ; l'auteur ne s'occupe plus que de l'évolution de l'esthétique au ^{xix}e siècle, des progrès de l'histoire de l'art, de l'idéal moderne et autres questions de ce genre, et bien qu'il cite l'ouvrage de Petroz, dont il sera parlé tout à l'heure, il laisse par trop ignorer que la critique d'art a continué d'exister depuis Diderot.

Avant de reprendre notre revue rapide au point où Bougot l'a si fâcheusement interrompue, il nous faut citer quelques ouvrages parus depuis ce remarquable essai et qui le complètent sur certains points.

Dans son livre : *Les Doctrines d'art en France. De Poussin à Diderot* (Paris, 1909), M. André Fontaine a exposé de la meilleure manière que « jusqu'en 1747, la critique d'art proprement dite n'existe pas » et que « le créateur de ce nouveau genre littéraire fut... Lafont de Saint-Yenne ». En quelques pages, copieusement nourries de références, est tracé le tableau du développement rapide de ce genre nouveau au ^{xviii}e siècle. Celui de nos collègues qui s'occupera de cette époque

pour l'anthologie projetée n'aura qu'à faire un choix parmi les noms cités : l'abbé Le Blanc, à qui les frères de Goncourt ont consacré quelques pages dans leurs *Portraits intimes du XVIII^e siècle*, qui répondit à Lafont de Saint-Yenne et s'attira à son tour une réponse de Lieudé de Sepmanville ; Saint-Yves, auquel répondit Alexandre Thévenot. La discussion est générale : Baillet de Saint-Julien est partisan de l'art moderne, comme l'abbé Le Blanc, alors que Lafont de Saint-Yenne et Saint-Yves restent attachés à la tradition. Livres et brochures se multiplient ; on en compte neuf pour le seul Salon de 1753, sans parler des articles des gazettes, dont les comptes rendus, d'abord simples annonces, vont se rapprocher davantage de la critique d'art. Au *Mercur*, le comte de Caylus donne les Salons de 1750, de 1751 et de 1753 ; Cochin et Marmontel celui de 1759. En même temps les qualités qui seront celles de Diderot : une écriture plus vivante, l'emploi du ton de la conversation, se rencontrent dès 1749 dans les *Nouvelles littéraires* de l'abbé Raynal. Quand Diderot acceptera en 1759 d'écrire un Salon



FIG. 5. — Nadar. THÉOPHILE GAUTIER.
(Cabinet des Estampes.)

pour son ami Grimm, il trouvera le genre tout créé. A cette dernière date, M. André Fontaine a limité sa précieuse enquête et nous ne saurions trop le regretter.

Plus récemment, M. Louis Hourticq a passé en revue une bonne partie de cette même période dans son livre : *De Poussin à Watteau* (Paris, 1921), où il s'attache à montrer en particulier qu'à l'évolution des idées et du goût a correspondu une transformation de la langue de la critique d'art. Par des exemples bien choisis, nous voyons que l'institution régulière des Salons donna lieu à l'épanouissement de la littérature « pittoresque », très abondante dès avant Diderot,

qui n'a rien inventé sur ce point. A propos de l'influence qu'à eu à son tour le vocabulaire des artistes et des critiques d'art sur la formation de la langue française, n'oublions pas de signaler l'importante communication faite par M. Ferdinand Brunot, dans la séance du 4 juillet dernier de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, et par laquelle l'ex-doyen de la Faculté des Lettres de Paris a donné à ses collègues de l'Institut la primeur de l'important chapitre qu'il a consacré à ce sujet, dans sa monumentale *Histoire de la langue française*. Le compte rendu de cette communication a paru sous ce titre : *La Langue des critiques d'art*, dans le n° 7 de la revue *Beaux-Arts* (8^e année — Paris, 20 juillet 1930).

Nous en sommes toujours restés à Diderot, à qui Bougot avait rendu un éloge étendu et fortement motivé. L'édition complète des œuvres de Diderot, publiée à Paris de 1875 à 1877, sous la direction d'Assezat, puis de Maurice Tourneux, donna enfin pour la première fois la suite intégrale des *Salons*, en même temps que les divers écrits sur les beaux-arts du célèbre écrivain.

A cette occasion, Philippe Burty publia en 1876 la remarquable étude sur les *Salons de Diderot*, qui a pris place dans son recueil *Maîtres et petits maîtres* (Paris, 1877). Après avoir rappelé ce que fut la critique d'art avant Diderot, Philippe Burty montre de la meilleure manière la valeur du rôle et de l'œuvre du grand écrivain, dont il ne dissimule d'ailleurs ni les défauts ni les faiblesses, et conclut : « Diderot, le vrai père de la critique moderne. »

C'est en prenant prétexte, lui aussi, mais un peu tardivement d'ailleurs, de cette publication des œuvres de Diderot, que Brunetière consacra sa chronique de la *Revue des Deux Mondes*, le 15 mai 1880, aux *Salons de Diderot*. Tout en reconnaissant qu'il s'agit de « pages qui méritent de vivre... d'un de nos plus grands écrivains par instants, et en particulier dans les *Salons* », Brunetière déclare que « ces *Salons* ont jeté la critique d'art dans une voie dangereuse », et reprochant à Diderot de « parler de peinture en pur littérateur qu'il est », il lui oppose Fromentin, comme ayant donné les modèles du genre. La conclusion est féroce : « Il n'y a rien pour nous, ou presque rien à prendre dans les *Salons de Diderot* ; il est même à regretter que notre siècle [le xix^e siècle] y ait tant pris ». Ce n'est pas tout. Le 1^{er} juillet 1883, toujours sous la même rubrique de la *Revue des Deux Mondes*, à propos des *Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture* publiées par Henry Jouin (Paris, 1883), après avoir déclaré à l'éditeur que sa préface ne valait pas d'être critiquée (ce qui n'est que trop vrai), et qu'il était inexcusable de ne pas avoir imprimé certaines conférences dont les manuscrits sont facilement accessibles, Brunetière en profite pour dire à nouveau son fait à Diderot, dont « les *Salons* ont jeté la critique d'art dans une voie fausse, tandis que cent ans avant lui les Conférences de l'Académie l'avaient dirigée dans la bonne, dans la vraie,

dans la seule », car « là est le véritable intérêt de ces Conférences : ce sont des artistes qui parlent de leur art... c'est de la critique d'art faite par des artistes, par de très grands artistes, et cent ans avant que Diderot se soit emparé du genre pour le corrompre ».

Cette opinion sur Diderot seulement littéraire, cette paraphrase de l'adage latin *de pictore, nisi artifex judicare non potest*, ont été trop souvent reprises, en particulier par M. Samuel Rocheblave, dans son *Essai sur le comte de Caylus* (Paris, 1889), par Larroumet, dans ses études, dont il sera question ci-après, et dans celle d'Émile Michel, déjà citée.

M. André Fontaine a fait justice, d'une façon définitive, de ces affirmations, au cours de son *Essai sur le principe et les lois de la critique d'art* (Paris, 1903). Prenant par le détail ces fameuses Conférences de l'Académie royale, il en a montré l'indigence, et à « cette pauvreté de principes et d'observations techniques dans la critique des peintres par les peintres », il a victorieusement opposé « l'originalité et la justesse des observations d'un homme tel que Diderot, étranger à la pratique des arts ».

Quant à Fromentin, le peintre-écrivain si souvent cité comme modèle, « sa critique n'est jamais plus belle et plus profonde que lorsqu'elle se dégage des considérations purement techniques », rappelle avec raison M. Fontaine. Cette cause entendue, poursuivons notre enquête.

Pour la période qui va de Diderot à la Révolution, nous trouvons dans la thèse de M. Jean Locquin : *La Peinture d'histoire en France de 1747 à 1785* (Paris, 1912), une vue générale sur l'activité des critiques d'art, dont l'attitude se fait plus catégorique et plus pressante après 1760 : « faire la chasse aux anachro-



Phot. Giraudon.

FIG. 6. — DEROY. BAUDELAIRE.
(Musée de Versailles.)

nismes, relever méticuleusement les igno- s même les plus excu-
sables, harceler les artistes de leurs conseils, les as : leurs recommandations
pédantes, devient une de leurs attributions essentielles. »

Il n'est guère question de la critique d'art, en dehors de l'indication de quelques libelles, dans l'*Histoire de la société française pendant la Révolution* ni dans l'*Histoire de la société française pendant le Directoire*, par Edmond et Jules de Goncourt ; pas davantage dans l'*Histoire de l'art français pendant la Révolution*, par Jules Renouvier (Paris, 1863) ; moins encore dans le livre de M. Maurice Dreyfous : *Les Arts et les artistes pendant la période révolutionnaire, 1789-1795* (Paris, 1906). Avec la thèse de M. François Benoit : *L'Art français sous la Révolution et l'Empire* (Paris, 1897), nous trouvons plus à prendre pour le sujet qui nous intéresse, bien qu'il s'agisse plutôt des doctrines d'art, car pendant la période étudiée, soit de 1791 à 1814, la littérature d'art est surtout esthétique ; ses représentants les plus en vue sont : Quatremère de Quincy et Émeric-David.

M. R. Schneider a écrit tout ce que l'on peut dire sur le premier de ces historiens, dans ses ouvrages : *Quatremère de Quincy et son intervention dans les arts, 1788-1830*, et *L'Esthétique classique chez Quatremère de Quincy, 1805-1823*, tous deux parus à Paris en 1910. L'austère théoricien, qui fut pendant quarante ans « le plus éminent représentant de l'école idéal-antique, de 1791, où elle ruine le système d'enseignement du XVIII^e siècle, jusqu'en 1830, où elle est vaincue par le romantisme », le « philosophe », comme le désignait Jal en le poursuivant de son ironie, ne saurait, encore que sa langue soit trop souvent médiocre, ne pas figurer dans notre collection, tant pour la part prépondérante qu'il a prise en son temps, que par les *Notices historiques* qu'il a écrites sur ses collègues de l'Académie des Beaux-Arts.

A la thèse de M. François Benoit, s'enchaîne parfaitement celle de M. Léon Rosenthal : *La Peinture romantique. Essai sur l'évolution de la peinture française de 1815 à 1830* (Paris, 1900). Même méthode, même conscience et, ce qui est particulièrement important pour nous, une place plus large accordée à la critique contemporaine, avec des références et des citations à propos des noms les plus en vue : Jal, Émeric-David, Delécluze, Kératry, Pillet, Vitet, sans oublier Alfred de Musset. Bref, une revue sommaire, mais précieuse, des *Salons* écrits de 1815 à 1830.

M. Rosenthal a donné postérieurement une suite à ce travail, avec une série d'études dans la *Gazette des Beaux-Arts*, à savoir : *Du romantisme au réalisme. Les Conditions sociales de la peinture sous la monarchie de Juillet* (1912), *La Genèse du réalisme avant 1848* (1913). Dans cette histoire de la peinture française de 1830 à 1840, la critique d'art a sa place. L'auteur note que sous l'Empire et la Restauration, malgré le prestige de critiques occasionnels, tels que Guizot et Thiers, et les écrivains

spécialisés dans le genre place ; au contraire, à 1830, les études se multiplient, signées de noms parmi lesquels il faut citer Honoré, Alexandre Decamps, Prosper Haussard, Paul Mantz et surtout Théophile Gautier. Dans tous ces travaux de M. Rosenthal, il convient de louer une enquête minutieuse, abondante en références, enrichie parfois de citations ; cependant, au point de vue qui nous préoccupe actuellement, après une analyse aussi serrée et une telle richesse de détails, nous aimerions rencontrer une synthèse, même sommaire, une vue plus large, accordant plus de place à la critique contemporaine des artistes, un choix de passages reproduits plus nombreux.

Ce travail compris dans un tout autre esprit, c'est un livre déjà vieux de plus de cinquante années qui va nous le donner, mais encore incomplètement. Sous ce titre : *L'Art et la critique en France depuis 1822* (Paris, 1875), Pierre Petroz réunit en un volume des études qu'il avait publiées séparément et à d'assez longs intervalles dans la revue *La Philosophie positive*. Dans sa préface, l'auteur a bien soin de préciser que « l'analyse plus ou moins rationnelle des modifications que le

la littérature d'art tenait en somme peu de

1830, les études se multiplient, signées de noms

parmi lesquels il faut citer Honoré, Alexandre Decamps, Prosper Haussard, Paul Mantz et surtout Théophile Gautier. Dans tous ces travaux de M. Rosenthal,

il convient de louer une enquête minutieuse, abondante en références, enrichie parfois de citations ; cependant, au point de vue qui nous préoccupe actuellement, après une analyse aussi serrée et une telle richesse de détails, nous aimerions rencontrer une synthèse, même sommaire, une vue plus large, accordant plus de place à la critique contemporaine des artistes, un choix de passages reproduits plus nombreux.

Ce travail compris dans un tout autre esprit, c'est un livre déjà vieux de plus de cinquante années qui va nous le donner, mais encore incomplètement. Sous ce titre : *L'Art et la critique en France depuis 1822* (Paris, 1875), Pierre Petroz réunit en un volume des études qu'il avait publiées séparément et à d'assez longs intervalles dans la revue *La Philosophie positive*. Dans sa préface, l'auteur a bien soin de préciser que « l'analyse plus ou moins rationnelle des modifications que le

mouvement des idées modernes a apportées dans l'invention artistique était le principal objet de ces études. La question d'exécution, quelle que soit son importance en peinture et en sculpture, n'y arrivait qu'en seconde ligne ». Ainsi délimitée quant à son objet, l'enquête à laquelle se livre Petroz est aussi moins étendue que le titre et la date de la publication du livre ne l'indiquent, car elle ne s'étend guère au delà du courant du Second Empire. Mais ce qui nous rend précieux cet ouvrage, c'est la place qu'il attribue à la critique qui nous occupe. Petroz s'attache spécialement aux écrivains « qui ont suivi d'une façon attentive et continue les

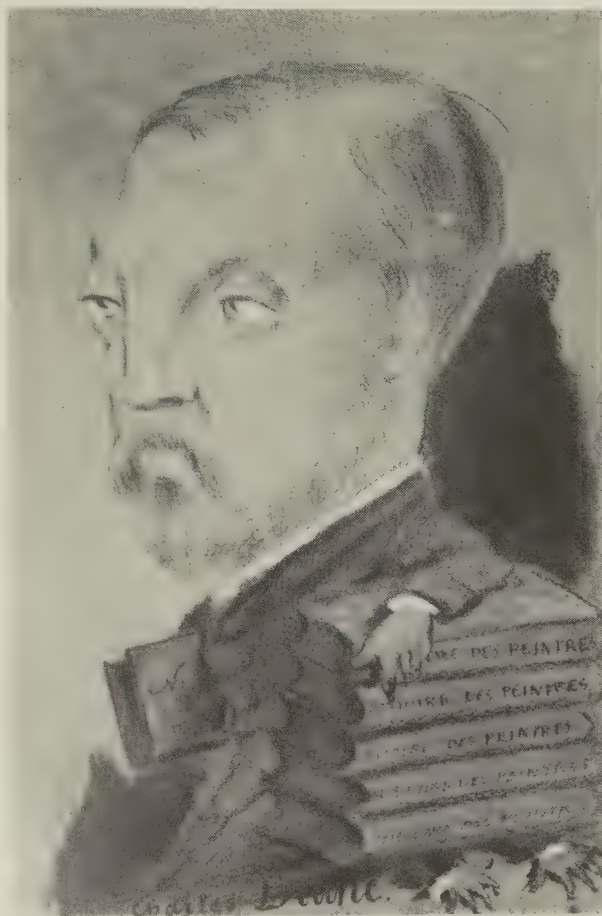


FIG. 7. — Nadar. CHARLES BLANC.
(Cabinet des Estampes.)

diverses transformations de l'art contemporain, c'est-à-dire les critiques qui n'ont été et n'ont voulu être que des critiques... Leurs écrits et les œuvres qu'ils expliquent, interprètent et commentent jouent, dans l'art, un rôle analogue à celui des faits et des phénomènes dans les sciences d'observation ». Aussi l'auteur a-t-il cru « opportun de multiplier les citations... se proposant... en effet, bien moins



FIG. 8. — EDMOND ABOUT.
(d'après le *Nouveau Panthéon charivaresque*.)

d'exprimer une opinion personnelle que d'exposer celles qui se sont succédées pendant une période déterminée ». C'est, différemment réalisé, le but que vise notre Anthologie. Le livre de Petroz n'est pas sans défauts. S'il n'a oublié, parmi les critiques qu'il cite, ni Jal, ni Thiers, ni Stendhal, s'il a donné bonne mesure à Laviron, à Galbaccio, à Delécluze, à Gustave Planche, et aussi à Alexandre Decamps, Haussard, Peisse, Charles Lenormant, Vitet, Thoré et Paul Mantz, s'il a rappelé à l'occasion les noms plus ou moins oubliés de Boutard, Viardot, Haureau, Mercey et Jean Reynaud, il a vraiment par trop négligé Théophile Gautier et fâcheusement passé sous silence Baudelaire, Castagnary, Silvestre et Chesneau.

Mais il faut prendre cet ouvrage pour ce qu'il est : un exposé magistral de l'évolution de l'art en France pendant la première moitié du XIX^e siècle, traduisant les opinions philosophiques, politiques et sociales de son auteur, et dont certaines pages, reflétant les idées et les passions qu'il partageait avec certains artistes de son temps, mériteraient d'être reproduites dans notre recueil.

On ne manqua pas de faire observer à Petroz qu'il aurait bien dû mettre à profit le travail préparatoire de son livre pour écrire du même coup, et plus complètement, une histoire de la critique d'art ; il se défendit d'entreprendre ce nouvel ouvrage, et dans la préface du livre précité et dans celle de son étude

parue postérieurement : *Un critique d'art au XIX^e siècle* (Paris, 1884). Celle-ci constitue un éloge de Thoré-Bürger, où Petroz a voulu indiquer par un exemple « les qualités qui constituent le vrai critique, l'historien de l'art ». Il loue Thoré d'avoir posé en principe que « si l'art crée, la critique applique », et de ne pas avoir séparé « l'art ni de la philosophie ni de la politique ».

Cette étude, comprise dans un esprit très particulier, comme on voit, n'est pas la seule que nous ayons sur la forte personnalité de Thoré-Bürger, une des gloires de la critique d'art en France au XIX^e siècle. Dans la quatrième série de ses *Études de littérature et d'art* (Paris, 1896), Larroumet a réuni sous ce titre commun : *L'Art réaliste et la critique*, deux articles assez étendus, l'un consacré à *Théophile Thoré*, le 15 décembre 1892, l'autre à *Castagnary*, le 1^{er} mars 1893. Larroumet s'y montre plutôt élogieux pour Thoré, dont il reproduit des pages entières; il ne l'est guère, loin de là, pour Castagnary, auquel il adresse le singulier reproche d'être un « polémiste » et non un critique.

Sur Thoré, il nous faut rappeler l'étude insérée par Marius Chaumelin dans son *Salon de 1870*, réimprimé dans *L'Art contemporain* (Paris, 1873), et la préface écrite par Paul Mantz pour le catalogue de vente de la collection Thoré-Bürger (Paris, 1892), et surtout la série d'articles donnés à la *Gazette des Beaux-Arts* en 1925 par M. H. Marguery, sous ce titre : *Un pionnier de l'histoire de l'art, Thoré-Bürger*, travail très précieux pour la biographie et la bibliographie, moins complet en tant qu'exposé des doctrines du critique, et dépourvu de citations permettant de juger des qualités de l'écrivain d'art.

Si Thoré-Bürger est bien partagé, Charles Blanc, esthéticien, historien de l'art et critique, qui tint une telle place en son temps, a fait l'objet d'un livre :

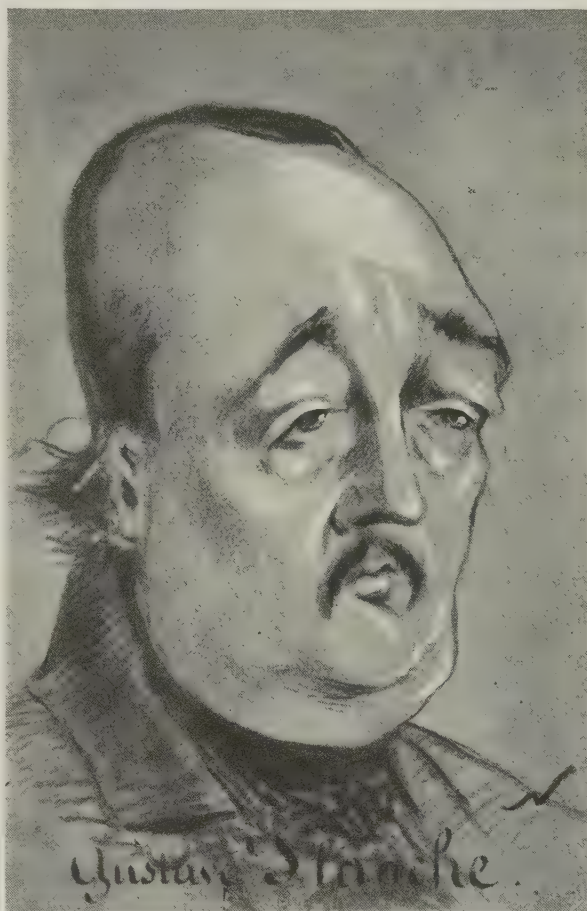


FIG. 9. — Nadar. GUSTAVE PLANCHE.
(Cabinet des Estampes.)

Charles Blanc et son œuvre, par Tullio Massarani (Paris, 1885), dont la meilleure partie est certainement l'introduction formée par la leçon d'ouverture : *Charles Blanc et l'esthétique*, faite au Collège de France par Eugène Guillaume. Du livre proprement dit, il y a peu à tirer pour nous; le chapitre intitulé : *La Critique de l'art depuis Diderot* ne contient rien que l'on ne sût déjà et beaucoup mieux à l'époque de sa publication.

Les critiques d'art n'ont guère fait l'objet d'études spéciales. Dans ses *Nouveaux lundis*, Sainte-Beuve a parlé en 1862, en termes d'ailleurs plutôt ironiques, de Delécluze, le collaborateur du *Journal des Débats*, et en 1863 de Théophile Gautier, montrant par quelques passages reproduits combien celui-ci avait surpassé ses devanciers et ses contemporains; Sainte-Beuve, qui se défendait d'écrire sur l'art, avait cependant publié en 1830 un article sur *Paul Huet*, que Philippe Burty réimprima dans ses *Maîtres et petits maîtres* (Paris, 1877), en même temps que son étude sur *Sainte-Beuve, critique d'art*, publiée d'abord en 1869 dans la *Gazette des Beaux-Arts*. Sur Théophile Gautier écrivain d'art, c'est



FIG. 10. — Rodin. GUSTAVE GEFFROY.
(Bronze. Musée du Luxembourg.)

Phot. Giraudon.

un livre qu'il faudrait; on lira du moins, avec autant de plaisir que de profit, la belle étude que notre bon maître Georges Lafenestre, poète et écrivain d'art, lui aussi, écrit en 1873 sur *Théophile Gautier, critique d'art*, et qu'il réimprima dans *Artistes et amateurs* (Paris, s. d., [1899]). Avec raison, G. Lafenestre fait remarquer que si Gautier, à mesure qu'il avança dans sa carrière, parut donner de moins en moins d'importance aux doctrines d'art et limiter sa critique à un exercice purement descriptif, servi par une langue sans rivale dans notre littérature, il est aisé cependant de lire, entre les lignes de cette prose merveilleuse, le

jugement véritable du connaisseur d'art singulièrement averti qu'était le maître écrivain.

Quand nous aurons cité le livre de M. S. Rocheblave, *Louis de Fourcaud et le mouvement artistique en France de 1875 à 1914* (Paris, 1926), nous aurons à peu près épuisé l'énumération des travaux dont les critiques d'art furent l'objet. Il faudra y suppléer par des notices biographiques parues sur ces écrivains, d'ordinaire à l'occasion de leur décès, — car nous ne nous occupons que des disparus — dans les revues dont ils furent les collaborateurs, ou dans les mémoires des sociétés savantes dont ils firent partie¹.

Pour achever cette histoire de la critique d'art en France, dont nous avons tant bien que mal tracé l'esquisse jusqu'au Second Empire, il nous faudra donc remonter aux sources, c'est-à-dire aux écrits eux-mêmes, le plus souvent noyés dans les collections des périodiques. Heureusement ces recherches sont facilitées par les bibliographies que nous avons déjà citées et par celles qui se trouvent dans les livres d'histoire de l'art ; en particulier, celle que fournit le livre *La Peinture au XIX^e siècle*, de M. Henri Focillon (Paris, 1927-1928), est remarquablement complète, et celle donnée par M. André Mellerio, dans *L'Exposition de 1900 et l'impressionnisme* (Paris, 1900), doit être signalée ; de même serons-nous aidés par les réf-



FIG. 11. — Ed. Vuillard. THÉODORE DURET.
(A M. et M^{me} Chester Dale, New York.)

1. Ainsi, rien que dans la collection de la *Gazette*, on consultera avec fruit les études de M. P. Jamot sur *Roger Marx* (1914), de M. P. Vitry sur *André Michel* (1925), de M^{lle} Cl. Decourcelle sur *Edmond About, critique d'art* (1928), d'autres encore. Cependant il semble que, ni ici ni ailleurs, il n'a encore été rendu l'hommage qui convenait à Théodore Duret et à Gustave Geffroy, dont le rôle fut si important dans la défense et la propagation de l'art moderne.

rences et les citations qui se rencontrent dans les biographies et autres études publiées sur certains artistes. Parmi ces ouvrages, on ne saurait passer sous silence le livre, parfait modèle du genre, de Maurice Tournoux : *Eugène Delacroix devant ses contemporains* (Paris, 1886), où, pour chaque tableau du maître, les pages le concernant sont citées, analysées et parfois même reproduites.

Enfin pour connaître la critique d'art de notre pays dans sa forme la plus populaire, il n'y a qu'à consulter la suite d'articles parus de 1914 à 1918 dans la *Gazette des Beaux-Arts*, sous la signature de M. Prosper Dorbec : *La Peinture française de 1750 à 1820, ... au temps du romantisme, ... sous le Second Empire, jugée par le factum, la chanson et la caricature*, consacrés à cette catégorie de curiosités d'intérêt surtout documentaire, où il y a d'ordinaire peu à glaner pour nous¹.

Notre enquête est ainsi terminée dans ses grandes lignes. Il n'y aura qu'à reviser et compléter ce qui est déjà ébauché par ailleurs pour constituer le cadre, les divisions et les commentaires de notre recueil. Peut-être vaudrait-il mieux s'en tenir simplement à cette première partie de notre travail et nous limiter tout d'abord à une étude complète et définitive de l'histoire de la critique d'art en France, mais, si désirable que nous apparaisse la réalisation d'un pareil ouvrage, qui manque encore, il serait forcément d'un intérêt un peu spécial et, comme ces savantes thèses dont nous venons de passer la revue, il s'adresserait aux chercheurs déjà familiarisés avec les études d'art plutôt qu'au public, aux curieux que nous nous proposons d'initier aux grands noms de la critique d'art, trop délaissés, en leur donnant l'occasion de lire un choix de belles pages des meilleurs écrivains du genre.

Maintenant, de cette Anthologie de la critique d'art, existe-t-il un précédent, plus ou moins réalisé par ailleurs ? Nous ne trouvons à signaler qu'une tentative, mais s'appliquant à un programme différent. Il s'agit de notre *Catalogue du Musée de Nantes* (Nantes, 1913), où nous avons donné aux œuvres modernes — et elles sont abondantes à Nantes, au point de présenter, à peu près complète, la peinture française du XIX^e siècle — le meilleur commentaire, à notre sens, en reproduisant pour chacune d'elles les passages des critiques de leur temps qui en ont parlé.

Ainsi, en ce qui concerne Stendhal, Alfred de Musset, Prosper Mérimée, Gustave Planche, Théophile Gautier, Thoré-Bürger, les frères de Goncourt, Paul Mantz et quantité d'autres écrivains plus ou moins connus, le Catalogue

1. Il convient de rappeler cependant que dans ces nombreux libelles, en vers et en prose, dialogués ou non, qui paraissaient au XVIII^e siècle à l'occasion de chaque Salon, il y en a de très bien faits et de très spirituels, de très justes aussi comme critique. Cochin en a écrit quelques-uns. Ils sont réunis aux Estampes dans la Collection Deloynes. Guiffrey, dans sa réimpression des livrets des Salons du XVIII^e siècle, les énumère en tête des Expositions.

nantais constitue déjà une anthologie copieuse, mais forcément d'ordonnance arbitraire et de composition incomplète au point de vue qui intéresse ici. D'autre part, bien que tiré à grand nombre, notre *Catalogue du Musée de Nantes*, rapidement épuisé, est pratiquement introuvable aujourd'hui.

Lors du Congrès d'Histoire de l'Art, tenu à Paris en 1921, j'ai attiré l'attention sur l'*Importance des musées de province [en France] pour l'histoire de l'art et de la critique d'art au XIX^e siècle*, et, rappelant combien la lecture de la critique contemporaine des œuvres aide à comprendre et à apprécier celles-ci, j'ai montré à quel point serait désirable pour l'étude de la période indiquée un répertoire de nos musées de province, avec, en regard des ouvrages, les pages de la critique en ayant parlé lors de leur apparition. Cette suggestion a été favorablement accueillie et ma communication insérée *in extenso* dans les Actes du Congrès.

Maintenant il ne s'agit plus de simplement commenter les trésors d'un musée ou d'une série de musées, mais de mettre la critique d'art en premier, en l'illustrant par un choix de ses meilleures pages. Étudier et, pour commencer, remettre en lumière la critique d'art d'une époque, c'est contribuer grandement à l'histoire de l'art de cette époque. Aussi je ne doute pas que l'on n'approuve l'initiative prise par le Syndicat de la Presse artistique de Paris, dont je me suis efforcé d'exposer l'utilité et le mode de réalisation, et que l'on ne s'associe au vœu que je fais en terminant, qu'un travail analogue : histoire et anthologie de la critique d'art nationale, soit entrepris — si ce n'est déjà pas réalisé pour certains — dans chacun des différents pays où les études d'art sont en honneur.

MARCEL NICOLLE





BIBLIOGRAPHIE



LIVRES

LÉO PLANISCIG. — **Piccoli bronzi italiani del Rinascimento** (Arti minori, Collezione diretta da Arduino Colasanti). Milan, Fratelli Treves, 1930, 66 p., CCXXVI pl.

L'art des fondeurs de statuettes constitue un domaine clos, bien délimité dans le temps et dans l'espace. C'est un art italien : s'il se propagea à Nuremberg dans l'atelier de Peter Vischer, c'est sous la forme d'un rameau de l'école vénitienne. Né à Florence, au début du xve siècle, il se développe ensuite à Padoue et à Venise, puis revient mourir à son berceau, au début du xvii^e. M. Planiscig excelle à démontrer comment une technique si spécialisée est le miroir de toute une évolution artistique. Ici la question qui se pose est d'envergure : elle confronte l'art antique et la Renaissance italienne. Dans quelle mesure celle-ci sut-elle employer, puis déformer, et selon quelles tendances, les modèles que lui fournissaient tant de « petits bronzes » conservés par les humanistes, collectionneurs d'antiquailles, tel est le thème de nos méditations. Il fournit à M. Planiscig de sonores formules que l'on discutera, lorsqu'il parle du réveil de l'âme occidentale et de « cette réalité, qui forme son essence, et qui est la préoccupation de l'avenir, l'anxiété du lendemain, antithèse des modèles classiques, d'où lui vient sa religiosité. » (p. 21). Ailleurs : « Le maniérisme, époque des emblèmes, des formules, des traités théoriques qui dicent les allégories et en fixent les types, est la négation du quattrocento. A la nature il oppose le style, la formule, le type, à la liberté statique de l'art classique, une nouvelle loi architectonique orne-

mentale s'approchant de l'art gothique. » Certains artistes sont heureusement caractérisés : Alessandro Vittoria et la *linea serpentinata*. Du maître des « Vecchioni magri » on peut rapprocher, à mon sens, et d'une façon frappante les sculptures sur bois d'Alonso Berruguete à Valladolid. L'affinité de Benvenuto Cellini et de Léonard de Vinci demanderait un commentaire, et quand M. Planiscig parle de « giorgionisme », à propos des statuettes de Vénus de Riccio, Giorgione ne nous apparaît que comme un fantôme. Baccio Bandinelli dans ses statuettes, n'est plus la grotesque bête noire de Benvenuto et sait gagner notre sympathie ; par contre, les lampes, encriers, marteaux de porte, brûle-parfums, et autres candélabres, de Riccio sont parfois d'une lassante prolixité. Le *puttino* du musée Jacquemart-André (n^o 41) est un Harpocrate.

Ce beau volume n'est pas seulement précieux pour les collectionneurs à qui il fournit un répertoire de formes, de dates et de faits, il mérite de retenir l'attention de tous les historiens d'art et des amateurs. Les planches ne méritent pas tout éloge, mais elles offrent à notre curiosité des documents suffisants.

J. B.

JOSEPH GIESEN. — **Dürers Proportionsstudien im Rahmen der allgemeinen Proportionsentwicklung**. Ed. Kurt Schröder, Bonn, 1930 ; 119 p., 102 ill. ; in-8^o.

Le livre de M. J. Giesen est un aperçu historique général sur les proportions et les rapports mathématiques tels qu'ils ont été observés par les théoriciens et par les artistes figurant le corps humain. L'auteur passe en revue les traités

esthétiques depuis Vitruve jusqu'à Dürer. Le développement et le traitement ultérieurs des mêmes problèmes jusqu'à nos jours sont présentés brièvement dans la conclusion. Pour la première fois, les passages de divers auteurs qui ont traité de ce sujet sont rassemblés et cités en traduction allemande. On peut regretter que le dernier chapitre consacré au développement qu'ont pris ces recherches après Dürer soit traité d'une façon trop sommaire. D'ailleurs, est-il légitime de laisser de côté toutes les études conçues dans le même esprit, mais ne s'occupant pas exclusivement du corps humain ? C'est ce parti pris qui a permis probablement à M. Giesen de limiter son enquête, dans la partie essentielle de son livre, et d'omettre dans sa conclusion, sans même les mentionner, des travaux de la plus grande importance, tels que ceux de A. Tirsch, de Lund, de Mössel, de Th. Hetzer, etc.

Un index alphabétique et bibliographique rendrait des plus grands services dans un livre de ce genre.

M. J.

C. HORST. — **Die Architektur der Renaissance in den Niederlanden und ihre Ausstrahlungen.** Erste Abteilung. **Architektur in den Niederlanden. Erster Teil. Architektur in der Malerei und Innenarchitektur**, La Haye, éd. M. Nijhoff, 1930 ; in-8°, 203 p. ; 149 ill. ; 1 pl.

Le premier volume de cette œuvre considérable permet déjà au lecteur de se rendre compte de la façon dont la peinture et les arts mineurs reproduisirent les formes architecturales en Hollande, à l'époque de la Renaissance. L'auteur nous met en mains les pièces de la cause, au moyen d'une illustration abondante et judicieusement choisie, accompagnée d'une analyse minutieuse. Nous pouvons juger par là de la création et de l'évolution des formes architectoniques, au moins dans les images qu'en donnèrent la peinture, la sculpture décorative, la décoration intérieure, etc. La méthode de M. C. Horst est d'une grande précision. L'analyse des œuvres de nombre d'artistes hollandais de cette époque nous permet de

suivre pas à pas le développement et la succession de divers motifs, et aussi de saisir sur le vif leur accent original.

M. J.

René SCHNEIDER. — **La peinture italienne du xvi^e au xix^e siècle.** Paris et Bruxelles, Les Editions Van Oest, 1930, 70 p. et XLIV pl. (Bibliothèque d'Histoire de l'Art).

Ce beau volume fait suite à *La Peinture italienne des origines au XVI^e siècle*, du même auteur, que nous avons eu le plaisir de signaler aux lecteurs de la *Gazette*. Des qualités égales le recommandent au même titre que son aîné : vigueur du tracé schématique, fermeté et précision dans la condensation, bonheur de l'expression qui résume en une formule tout un mouvement. Bon exemple, en un temps où sévit toute une littérature descriptive, à propos des œuvres d'art, et où le verbiage voudrait se faire passer pour un commentaire philosophique, à l'usage exclusif des initiés, pour qui écrire en clair est une tare. Les planches sont belles et bien choisies. M. Schneider est giorgioniste avec prudence, et ses pages sur le baroque sont excellentes.

J. B.

BRODER CHRISTIANSEN. — **Die Kunst.** Buchenbach i. Br. Felsen Verlag, 1930, 1 vol., 259 p.

Un livre d'esthétique ou de philosophie de l'art, où les conditions de la création artistique sont analysées dans ses différentes manifestations, qu'il s'agisse de littérature, de musique ou d'arts plastiques. L'auteur expose ses idées sous une forme schématique ; nous assistons au démontage d'une mécanique dont on nous livre les organes et les ressorts à nu. Peut-être trouvera-t-on excessive ou arbitraire la clarté apparente où conduit cette méthode. C'est un jeu en somme assez facile que de réduire à un graphique — au même graphique — une poésie de Goethe, une peinture du Titien, une sonate de Mozart ou une statue de Donatello. Toutefois le système, si on s'applique à ne point le prendre à la lettre, ne manque

point d'éveiller des idées fécondes, et cette réduction au même dénominateur des différents visages de l'art protégée et unique est digne de retenir l'intérêt.

J. B.

Auguste MARGUILLIER. — **Saint Nicolas.** Paris, Henri Laurens, 1930, 64 p. (Col. L'Art et les Saints).

M. Marguillier s'est fait une âme d'hagiographe pour écrire ce joli petit volume consacré au patron des écoliers et des petits enfants. C'est à peine s'il consent à suivre le P. Cahier dans son interprétation de la légende populaire des trois bambins dans le saloir. On sent bien qu'il n'est guère, en ce cas du moins, du nombre « des amoureux de vérité historique », auxquels il préfère les bonnes gens assemblés au coin du feu, à la veillée, pour ouïr un récit édifiant. Si j'osais faire une critique à ce livret de foi et de bonne foi, je dirais que l'illustration m'en a paru un peu décousue. Plus méthodique dans son arrangement, elle eût été plus démonstrative, et il n'était pas très utile de nous montrer le tableau d'Elias Répine.

J. B.

ARNOLD GOFFIN. — **L'art primitif italien.**

I. **La peinture.** Collection « Connaître ». Bruges et Paris, Desclée de Brouwer, 1930, 190 p., 24 pl.

Un volume d'une lecture fort agréable où la sensibilité de l'auteur trouve à s'exprimer avec une élégance que n'offusquent point la nécessité d'instruire et le besoin d'être précis. Il s'agit des primitifs italiens, c'est-à-dire de la peinture au XIV^e et au XV^e siècle. Est « primitif », selon les propres termes de l'auteur, tout ce qui est du domaine de la « délicieuse enfance de l'art », tout ce qui reste empreint de cette « gaucherie pleine de jeunesse et de naturel ». Peut-être a-t-on quelque peu abusé de cette « jeunesse », de cette « naïveté » supposées. Cette époque présumée candide et simple, où l'art connut une si merveilleuse floraison, était-elle moins compliquée que la nôtre ? L'histoire ne nous le dit guère, et il est difficile de grouper sous une

formule aussi sommaire la multiplicité des tempéraments et la diversité des œuvres : le dramatique, d'une puissance unique, de Giotto, l'émerveillement sensuel de Benozzo Gozzoli, le réalisme de Filippo Lippi et cet individualisme qui fait multiplier aux quattrocentistes les portraits contemporains dans des scènes religieuses dépourvues de mysticisme, la piété de l'Angelico, le « monumentalisme » de Piero della Francesca, la résurrection de l'antiquité pressentie par Botticelli, puis génialement devinée par Mantegna. Non, décidément, *primitif* n'est qu'une étiquette presque dépourvue de sens. M. Goffin a parfaitement réussi à nous le démontrer par son ouvrage plein de faits et d'idées, excellent manuel à l'usage d'un vaste public, où les spécialistes trouveront aussi leur pâture. Une critique purement formelle — et il faut s'excuser de relever ces vétilles : les fautes d'impression sont vraiment trop importunes, surtout celle qui nous présente comme du Pérugin une fresque de Giotto, pour qu'on ne souhaite pas, pour l'avenir, au savant auteur, l'assistance d'un meilleur correcteur d'épreuves.

J. B.

Pierre WUILLEUMIER. — **Le Trésor de Tarente.** (Collection Edmond de Rothschild.)

— Étude sur l'orfèvrerie torentine et les arts dérivés. Paris, E. Leroux, 1930. In-f° 146 p., XVI pl.

Depuis son acquisition, en 1896, par M. le baron Edmond de Rothschild, le trésor d'argenterie de Tarente, un des plus beaux que l'antiquité nous ait laissés, était resté inconnu du public savant : quelques rares privilégiés n'avaient fait qu'entrevoir ces merveilles. Félicitons-nous tout d'abord qu'elles soient mises, en quelque sorte, à la portée des amateurs d'art et des étudiants, par une publication d'ensemble, digne des objets de premier ordre ainsi révélés. Remercions aussi M. Willeumier qui, ayant obtenu d'un Mécène, dont les générosités sont fameuses, l'autorisation d'examiner à loisir, puis de reproduire les pièces en question, a su, en profitant des notes inédites de Héron de Villefosse, mises à sa disposition, et des conseils éprouvés d'un connaisseur spécialisé, de la

valeur de M. M. P. Vlasto, leur donner un commentaire excellent.

Le Trésor de Tarente, dans son état actuel, est un exemple illustre de ce que peut l'art délicat, infiniment scrupuleux, d'un restaurateur, M. André en l'espèce, quand il s'agit de nous restituer, par une douce violence, ce que le temps s'obstine à nous disputer. Ces pièces d'orfèvrerie, d'une merveilleuse technique, et d'un goût raffiné, il a fallu, non pas seulement les découvrir et les recueillir avec un soin jaloux, mais, par des soins appropriés, les ressusciter.

M. Wuilleumier a eu bien raison de nous permettre d'apprécier, par des images juxtaposées, ce que nous devions à un traitement si judicieux. La charmante pyxide, ou boîte à bijoux, la pièce principale peut-être de l'ensemble, y a gagné une nouvelle et toute fraîche jeunesse.

Il y a là des chefs-d'œuvre que nulle comparaison ne fait pâlir, ni Boscoreale ni Berthouville, ni Hildesheim : la pyxide ci-dessus mentionnée, deux coupes, un canthare d'une élégance exquise, un brûle-parfums, le tout exécuté au début du III^e siècle avant Jésus-Christ, et enfoui avant l'arrivée de Pyrrhus et les troubles de la guerre, en 272. On a découvert, en effet, à l'intérieur de la pyxide, dont le couvercle était maintenu fermé par l'oxydation, sept *nomes* tarentins, monnaies d'argent que M. Vlasto a pu analyser et exactement dater. Sur un point encore, la numismatique est venue se mettre au service de l'archéologie, en fournissant le modèle exact, bien des fois répété, du canthare mis sous nos yeux. Peut-être aussi — mais je n'ai pu m'en convaincre par moi-même — apporte-t-elle un correctif à la restauration des anses.

M. Wuilleumier a voulu étendre son étude à l'orfèvrerie tarentine en général, et aux arts dérivés, à la toreutique et à la céramique. Nous ne nous en plaindrons pas.

Le volume est publié avec soin, sinon avec luxe.

Une planche reproduit en couleurs un bol en verre de Syrie. Ce n'est pas, à mon avis, la meilleure.

J. B.

Jean BAYET. — **La Sicile grecque.** Paris, Les Belles-Lettres, 1930, 55 p., XII pl.

Ce charmant petit volume fait honneur à la collection « Le Monde hellénique », au même titre que le *Delphes* de M. Bourguet et le *Délos* de M. Roussel. Destiné à un vaste public, il est écrit dans un style non seulement attrayant, mais paré d'une grâce qu'on dirait volontiers attique. M. Bayet connaît parfaitement la Sicile, il sait en décrire les paysages en homme qui les a longtemps contemplés et savourés. Donc, un excellent guide que chacun voudra mettre dans son bagage. La présentation du volume est celle à laquelle nous ont habitués les Belles-Lettres, bien faite pour nous séduire. Les planches sont assez bonnes pour faire regretter qu'il n'y en ait pas davantage. J. B.

PAUL CLEMEN. — **Die gothischen Monumental-Malereien der Rheinlande.** I. Textband. — II. Tafelband. — Düsseldorf, L. Schwann, 1930, 2 vol. in-fol.

De l'Ile-de-France où il naquit, l'art gothique se répandit vite à travers l'Europe. Les productions de nos miniaturistes concoururent pour la plus large part à cette diffusion. Elles pénétrèrent partout, mais dans les pays rhénans comme aux Pays-Bas, l'influence en fut contrebalancée par celle de l'école anglaise. C'est la 2^e moitié du XIII^e siècle qui vit s'implanter sur le Rhin les formes du nouvel art. A Sainte-Maria-Lyskirchen, de Cologne, à Sinzig, à Nideggen, à Blankenberg, le roman résiste encore, mais aux absides de Saint Castor de Coblenz (1286) et de l'abbatiale de Krauweiler (fin du XIII^e siècle) le gothique triomphe décidément sinon dans le Christ à la mandorle dont le type est encore roman, du moins dans les personnages secondaires, dont les corps s'assouplissent et les visages s'émeuvent. En même temps, les miniaturistes rhénans produisent des chefs-d'œuvre gothiques comme les manuscrits de l'atelier de Jean de Valkenbourg et la Bible du grand Saint Martin de Cologne conservée à Düsseldorf. Petit à petit cet art venu de France prend sur le Rhin des caractères particuliers. Une

large part faite à l'inspiration profane, à la fantaisie drolatique trahit l'influence anglaise, très sensible aux stalles du chœur de la cathédrale de Cologne. Au reste, on sait, grâce aux travaux du comte George Vitzthum, que des rapports diplomatiques et commerciaux très étroits existaient entre l'Angleterre et les pays rhénans. Des rapports artistiques s'en étaient suivis. Pour s'en convaincre, il n'est que de comparer les peintures murales de l'église de Tous-les-Saints à Croughton (Northamptonshire) avec celles de Sainte-Cécile de Cologne (première moitié du xiv^e siècle). On y retrouve les mêmes figures effilées, aux étroites épaules et aux longs bras. Mais l'école de Cologne se distingue par une délicatesse de sentiment qu'on ne trouve pas en Angleterre. Même les stalles de Cologne, où les scènes de petites dimensions, peintes dans de riches encadrements, trahissent une parenté si étroite avec les miniatures des manuscrits anglais, il y a dans les figures et dans les attitudes des expressions proprement rhénanes qui, à plus forte raison, les distinguent des créations parisiennes. A Saint-André de Cologne, chez le 1^{er} maître (Couronnement de la Vierge d'environ 1312) comme chez le 2^e maître (Saint Christophe et retable de la chapelle nord, d'environ 1333), on constate une inspiration autochtone. Bref, il s'est élaboré un art gothique rhénan dont l'originalité se manifeste également dans les verrières et dans les retables.

Le xiv^e siècle voit le triomphe de l'inspiration mystique. Nous sommes ici au pays de Maître Eckehard, de Jean Tauler, de Henri Suso. « Le sentiment a complètement vaincu le dramatique ». Le « Christus triumphans » fait place au « Christus patiens », dont le corps se contracte dans les tortures de la croix, tandis que les témoins du Calvaire s'abîment dans la dou-

leur. Des influences étrangères, française et bohémienne, se font sentir. Puis la peinture murale va se libérant des méthodes empruntées à l'art des miniatures et des verrières pour se rapprocher de la peinture de chevalet.

Une succincte analyse ne peut donner qu'une idée bien imparfaite de l'introduction si riche de pensée et de preuves documentaires dont M. Clemen a fait précéder le recueil des monographies consacrées à chacun des édifices rhénans qui se rapportent à son sujet. Ce recueil est un modèle du genre. Chaque étude est précédée d'une bibliographie ayant trait d'une part aux ouvrages scientifiques, d'autre part aux représentations figurées, et est accompagnée de nombreuses photographies. Un 2^e volume, édité avec un soin artistique parfait, présente l'ensemble des peintures murales qui sont l'objet propre de l'ouvrage. Remercions M. P. Clemen d'avoir donné pour l'époque gothique une magnifique suite à son livre sur les peintures monumentales romanes dans les pays rhénans.

A. COURTET.

John HUMPHREYS. — **Elizabethan Sheldon Tapestries**, London. Oxford University Press, Milford, 1929, p. 27 ; pl. 13 ; in-4.

L'industrie de la tapisserie est censée avoir été introduite en Grande-Bretagne par William Sheldon of Beoley, de Worcestershire. Il fut du moins, au milieu du xvi^e siècle (1561), le créateur de la première manufacture, dont la production fut considérable. Ce petit livre décrit les spécimens de ces tapisseries qui ont survécu et sont conservés dans les collections officielles ou privées. Le texte est accompagné de bonnes illustrations.

M. J.



REVUES

par M. MALKIEL JIRMOUNSKY.

Paolo Veneziano

M^{me} Evelyn Sandberg Vavalà (*Burlington Magazine*, octobre 1930), s'efforce de restituer à Paolo Veneziano, la figure la plus importante du trecento vénitien, et à son atelier (*bottega*) un certain nombre de tableaux, souvent attribués à son élève Lorenzo, et les tableaux anonymes d'un artiste connu sous le nom de « Maître de Pirano » et de « Maître de Chioggia ». Elle dresse une liste provisoire de vingt-neuf tableaux appartenant à l'atelier du maître, liste qui ne prétend pas être exhaustive. M^{me} Vavalà attribue entre autres à Paolo trois importants tableaux d'autel, où l'on a jusqu'à présent reconnu la main de Lorenzo. Il s'agit du tableau d'autel de l'église de San Giacomo à Bologne, du polyptique du Worcester Art Museum aux États-Unis, et du polyptique de la Pinacothèque de San Severino.

Tableaux de sort inconnu

M. Bernard Berenson reprend (*Dedalo*, octobre 1930, cf., *Dedalo*, octobre 1929, et *International Studio*, octobre et novembre 1930, cf. *International Studio*, juillet 1929) l'énumération et l'étude de tableaux dont le sort demeure inconnu. L'auteur s'occupe des œuvres appartenant au trecento siennois. Cette revue permet à l'érudit d'établir la paternité de certaines peintures. Il étudie différents tableaux peu connus et les attribue à Segna di Bonaventura et à son fils Nicolò, à Jacopo del Casentino, à Luca di Tommè, à Martino di Bartolomeo, à Taddeo di Bartolo et à ses imitateurs.

Dans le numéro suivant de la même revue (*Dedalo*, novembre 1930, cf. *International Studio*, décembre 1930), M. B. Berenson poursuit l'examen des tableaux aujourd'hui dispersés de l'école siennoise. Il étudie quelques œuvres appartenant à Galtieri di Giovanni et ceux de ses aides qui travaillèrent avec lui à la chapelle de la Vierge de la cathédrale de Sienne, il en

vient ensuite à divers ouvrages qu'il attribue à Nicolò di Bonaccorso, Andrea di Bartolo, Paolo di Giovanni Fei, etc. Enfin, il reconstruit la personnalité d'un artiste qu'il désigne sous le nom de « Maître de Panzano ».

*Le triomphe de Saint Thomas
de Francesco di Traino*

M. Peleo Bacci établit (*Diana*, fasc. III, 1930) à l'aide des nouveaux documents inédits,

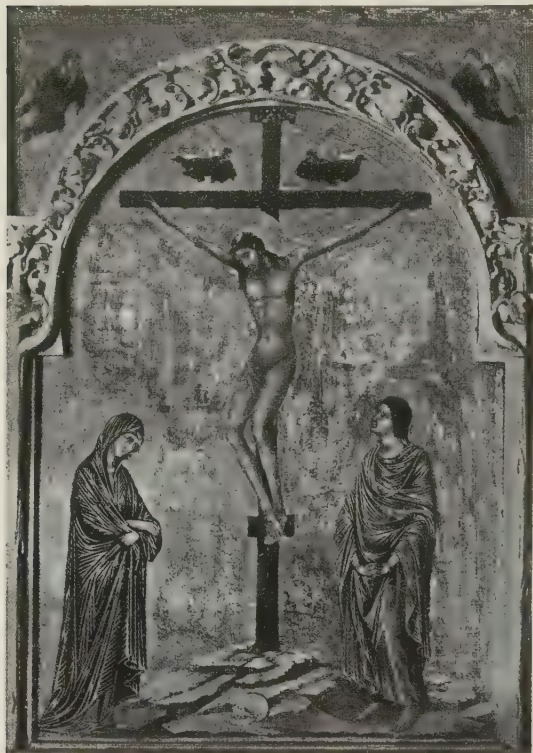


Francesco di Traino. TRIOMPHE DE SAINT THOMAS.
(Pise. Église de Sainte-Catherine.)

trouvés aux archives de Pise, la date (1363-1364) de l'exécution du grand tableau de Francesco di Traino, à l'église dominicaine de Sainte-Catherine de Pise, figurant le *Triomphe de Saint Thomas*. L'auteur suggère un certain nombre d'autres attributions à notre artiste. Il analyse ensuite l'œuvre de l'artiste pisan et découvre des affinités entre son art et l'école siennoise, et notamment Ambrogio Lorenzetti.

La Crucifixion de Duccio au palais de Buckingham

M. S. Kennedy North consacre un article (*Burlington Magazine*, nov. 1930) au triptyque de Duccio figurant la *Crucifixion*, qui appartient



DUCCIO. CRUCIFIXION (partie centrale du triptyque).
(Collection de S. M. le roi d'Angleterre.)

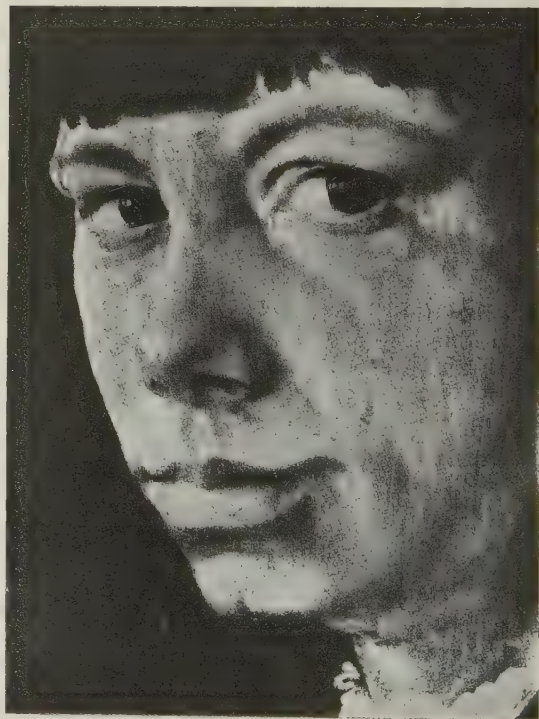
au roi d'Angleterre et se trouve à Buckingham Palace. Son mauvais état de conservation et les retouches tardives qu'on y remarque ont fait souvent contester, à son sujet, la paternité de Duccio.

Grâce aux rayons X, l'auteur de l'article a réussi à dégager l'ancienne peinture des modifications ultérieures. Il a réussi aussi à nettoyer le tableau et à lui rendre un aspect qui le rapproche de son état primitif. D'après lui, cette peinture est plus caractéristique même, pour la technique de Duccio, que les quatre tableaux de l'artiste qui sont à la National Gallery.

Les premières peintures de Lucas de Leyde

M. Max J. Friedländer étudie les premières peintures de Lucas de Leyde (*Cicerone*, octobre 1930). Contrairement à une certaine *vision picturale*, dont témoignent les gravures de cet artiste, ses premiers tableaux montrent de l'inexpérience dans le métier et un sens très limité de la composition. On reconnaît là le graveur qui fait son apprentissage dans la peinture.

M. M.-J. Friedländer insiste sur l'impossibilité où nous sommes de suivre l'évolution de l'art pictural de Lucas. Peu après, et à côté de ces œuvres d'un apprenti, on trouve des tableaux qui nous étonnent par la maîtrise, la liberté et la largeur de la facture



PORTRAIT DE LUCAS DE LEYDE PAR LUI-MÊME
(détail).

(voir son portrait par lui-même au Musée de Brunswick, exécuté probablement en 1509, quand l'artiste n'avait que quinze ans).

L'Autel de maître Bertram au Musée de Hanovre

Le Musée de Hanovre vient d'acquérir l'autel qu'ont rendu célèbre les peintures de maître Bertram de Minden. M. Friedrich



Maître Bertram. AUTEL (détail).

Winkler signale (*Cicerone*, octobre 1930) l'importance de cette œuvre. C'est une des créations les meilleures et les mieux conservées de l'artiste. Grâce à cette dernière acquisition, la peinture bas-allemande est représentée mieux que nulle part ailleurs au Musée de Hanovre.

L'attelage antique

Le Cⁱ Lefebvre des Noëttes, donne une étude (*Aréthuse*, 3^e trimestre 1930, voy. du même auteur : *La force motrice animale à travers les âges*, Paris 1924, *Aréthuse*, avril 1924) sur les représentations de l'attelage antique dans l'antiquité et à l'époque moderne. Il signale les erreurs des artistes modernes qui ont complètement méconnu, et continuent de méconnaître, les conditions techniques de l'attelage et de l'emploi de la traction animale dans l'antiquité.

Jan van Scorel ou « Zuan Fiamengo » ?

M. le D^r G.-J. Hoogewerff consacre une étude (*Oud Holland*, n^o 4, 1930) à la série de portraits (*le portrait de l'artiste* (?) du Louvre, *le Gentilhomme vénitien* du Musée d'Oldenbourg, etc.), que Winkler (voir *Pantheon*, décembre 1929) et Baldass (voir *Zeitschr. f. Bild. Kunst*, janvier 1930) attribuent à J. van Scorel. Selon ces critiques, l'artiste les aurait peints pendant son séjour à Venise (1521-1522). Outre la difficulté d'admettre que toute la série ait pu être exécutée par un seul peintre, dans un si court délai, et la grande différence qui sépare ladite série d'autres œuvres du même artiste, M. Hoogewerff rappelle, avec raison, l'impossibilité où se trouvait un étranger comme



Zuan Fiamengo (?). PORTRAIT D'UN GENTILHOMME.
(Musée d'Oldenbourg.)

Scorel d'exercer son métier à Venise, où les règlements stricts de la « Scuola dei depentori » le lui interdisaient rigoureusement. M. Hooge-

werff compare ces portraits à ceux de "Zuan Fiamengo" et note des ressemblances qui, d'après lui, permettent de les attribuer à ce dernier maître.

Les débuts de Jacopo della Quercia

M. Mario Salmi s'efforce de préciser (*Revista d'Arte*, 1930, avril-juin), les débuts de l'activité artistique de Jacopo della Quercia et les



Jacopo della Quercia (?). PIETÀ.
(Lucques. Cathédrale de San Martino.)

influences qu'il a subies à l'époque de son apprentissage. Les recherches récentes (voir

J. B. Supino, *Jacopo della Quercia*, Bologne 1926; P. Bacci, *Jacopo della Quercia, nuovi documenti e commenti*, Siena 1929; E. Lazzareschi, *La dimora a Lucca di Jacopo della Quercia e di Giovanni da Imola*, *Bullettino Senese di Storia Patria*, 1925, fasc. I-II) permettent de fixer l'époque du séjour et de l'activité du père de l'artiste, qui fut aussi statuaire, à Lucques, dans la dernière décade du XIV^e siècle. La comparaison de certaines œuvres, comme la *Pietà* de San Martino de Lucques, avec les œuvres incontestables de Jacopo della Quercia nous autorise, d'après M. Salmi, à les attribuer à Jacopo et à relever l'influence qu'exercèrent sur lui Nino Pisano et son école, suivie plus tard par celle de Nicolò Pisano, de l'école florentine et de l'école de l'Italie du Nord.

L'épée de François I^{er}

M. Buttin publie une étude très précise (*Aréthuse*, 3^e trimestre 1930) sur l'épée de François I^{er} (Musée de l'Armée), faite par l'armurier Chataldo pour le roi de France. L'auteur donne l'historique de cette arme depuis sa fabrication jusqu'à nos jours.



Le Gérant : M. LEIRIS.

IMPRIMERIE DE VAUGIRARD, H.-L. MOTTI, DIRECTEUR, IMPASSE RONSIN, PARIS.



FIG. 1. — MÉTOPES DU PARTHÉNON (côté Est), d'après les restaurations de M. Praschniker.

COURRIER DE L'ART ANTIQUE

IL y a du nouveau du côté des Amazones ; je parle, bien' entendu, de celles de la Fable, qui vinrent un jour, vaincues et suppliantes, chercher un asile dans le sanctuaire d'Artémis à Éphèse. Pour commémorer cet événement, le riche temple éphésien commanda des statues de bronze aux plus grands artistes du milieu du ^{ve} siècle, qui eurent sans doute à tenir compte, dans l'exécution de leurs figures d'héroïnes, d'un programme, sinon d'une maquette ou d'un croquis. Ainsi, que l'on admette ou non l'histoire du concours, relaté par Pline, entre Polyclète, Phidias, Crésilas et Phradmon¹, s'explique le fait singulier que les copies romaines en marbre des bronzes amazoniens d'Éphèse présentent tant d'analogie générale dans l'attitude, alors que les détails en sont variés. Depuis plus de quatre-vingts ans, à la suite d'Otto Jahn, on cherche à répartir, entre les copies assez nombreuses des musées, les rares textes que nous ont transmis les anciens, à retrouver, dans le trésor sans cesse accru de marbres romains, exécutés d'après



FIG. 2. — ATHÉNA. Marbre
(Collection Sambon.)

1. Pline, *Histoire naturelle*, XXXIV, 53.

des moulages de bronzes, l'œuvre de chacun des bronziers nommés ci-dessus. Travail inutile et stérile, disent quelques sceptiques, comme le savant conservateur du Musée de Genève, M. W. Deonna : « Hypothèses de se croiser, de



FIG. 3. — AMAZONE. Marbre, d'après Polyclète.
(Collection Lansdowne, n° 59.)

s'entrecroiser en un enchevêtrement inextricable et de tourner sur nos têtes affolées ! Quand verrons-nous disparaître de nos études ces questions insolubles et par cela même sans intérêt¹ ? » Je trouve cet aveu d'impuissance prématuré, car enfin, s'il subsiste plus que de l'incertitude sur les Amazones de Phidias et de Phradmon, nous tenons celles de Polyclète et de Crésilas, cette dernière étroitement apparentée, par son long manteau militaire, avec le *Blessé défaillant* du même artiste², la première si évidemment polyclétéenne qu'on a pu qualifier la plus belle réplique de ce type de « sœur du Doryphore », copie d'une statue incontestable du maître d'Argos. Un succès de cinquante pour cent ne peut vraiment pas être qualifié d'insuccès ; les archéologues n'ont pas disputé en vain.

La meilleure statue du type polyclétéen, confinée, depuis plus d'un siècle, dans une collection privée d'Angleterre, est sortie de l'ombre le 5 mars 1930 pour passer, avec le reste des marbres de Lord Lansdowne, dans une vente publique³ où elle a réalisé plus de

trois millions de notre monnaie. Ce beau colosse en marbre pentélique, bien

1. *Revue des Études grecques*, 1916, p. 345.

2. *Gazette*, 1905, I, p. 193 (S. Reinach, *Monuments nouveaux*, t. II, p. 325).

3. Un bon catalogue illustré de cette vente mémorable a été publié par la maison Spink de Londres.



AMAZONE BLESSÉE
Marbre pentélique.
(Collection Lansdowne)

conservé, sauf le bas des jambes et des bras, a été découvert en 1771 à Tor Colombaro par le fouilleur professionnel Gavin Hamilton. La tête, presque intacte, n'est cependant pas la réplique la plus exacte qu'on possède de ce type ; mais c'est la seule qui s'adapte à un torse. La guerrière est blessée au sein droit ; même le copiste romain a marqué ce détail, précisé par dix gouttes de sang faisant saillie.

Le type de Crésilas, sculpteur né à Cydonie en Crète, mais appartenant à l'école attique — peut-être élève de Myron — nous est connu surtout par l'admirable Amazone du Capitole, dont le sein droit est seul découvert, alors qu'ils le sont l'un et l'autre dans le type de Polyclète. J'ai entendu dire à Léon Heuzey, dont le goût était si sûr, que l'Amazone du Capitole était la plus belle des statues antiques. Le Louvre en possède une excellente réplique, avec tête intacte, mais mutilée à mi-corps, qui fit partie de la collection du Cardinal de Richelieu. Malheureusement, à une époque où le type authentique des Amazones du ^{ve} siècle était encore inconnu, on remplaça le bas du corps manquant par une jupe plissée, d'un bon travail, mais tout à fait ridicule. Déjà Clarac, dans son *Musée de sculpture*¹, fit graver, à côté de la statue mal restaurée, un projet acceptable de restauration ; que n'y a-t-on encore donné suite ? Il suffirait de surmouler une partie de l'Amazone du Capitole, et le Louvre s'enrichirait ainsi d'une statue à moitié antique qui serait bientôt parmi les plus justement populaires du Musée. La jupe émigrerait dans les magasins.

Mais passons à la restitution, celle-là plus hypothétique, d'un troisième type,



FIG. 4. — TORSE D'AMAZONE DÉCOUVERT A TRÈVES.

1. Page 134 (en haut) de mon édition.

due à l'ingéniosité de M. Paul Arndt (de Munich). Il s'agit du type caractérisé par le port d'un large carquois dit *goryte* ; on le qualifie de *type Mattei*, d'après une statue de ce palais romain, aujourd'hui au Vatican, dont aucune réplique ne possède sa tête originale, bien qu'on les ait généralement complétées par des répliques du type capitolin¹.



En 1845, dans les thermes de Trèves, on découvrit un torse en marbre de cette statue avec le carquois caractéristique ; on peut en voir un moulage au Musée



FIG. 5. — TÊTE JUVÉNILE. (Musée Métropolitain de New-York.)

de Saint-Germain². Le lieu de la trouvaille est important, car en Gaule, comme dans l'Afrique romaine, les thermes étaient souvent décorés de copies de statues grecques célèbres ; on ne choisissait pas, pour ces lieux où s'étalait le luxe, les premiers marbres venus. En même temps que l'Amazone, on exhuma un menu fragment de tête qui paraît bien avoir appartenu à cette statue³. Or, ce fragment n'est pas isolé ; il en existe des répliques complètes et meilleures, caractérisées par une expression langoureuse, un bandeau et les traces d'une main appuyée sur la tête. Les meilleures sont dans la collection de Lord Leconfield⁴ et au Musée

1. Paul Arndt, dans la *Festschrift James Loeb*, Munich, 1930, p. 1 et suivantes.

2. Espérandieu, *Recueil des bas-reliefs et statues de la Gaule*, n° 4975.

3. Furtwaengler, *Meisterwerke*, p. 333 ; Hettner, *Steindenkmäler zu Trier*, n° 695.

4. Margaret Wyndham, *Catalogue of Greek and Roman antiquities in the possession of Lord Leconfield*, Londres, 1915, pl. 24.

Métropolitain de New-York ; c'est cette dernière que nous reproduisons sous trois faces.

Nos lecteurs se souviennent peut-être d'avoir déjà vu deux faces de cette belle tête ; je l'ai publiée, en effet, en 1920, d'après Miss Wyndham, comme celle d'un athlète au repos, de l'école de Crésilas, suivant l'hypothèse déjà ancienne de Furtwaengler. Mais ici, comme pour la tête de Bologne et bien d'autres, la question du sexe se pose : là où Furtwaengler reconnaissait celle d'un éphèbe, à la chevelure et à l'attitude quelque peu féminines, M. P. Arndt reconnaît celle d'une vierge guerrière, d'une Amazone du type Mattei. Les oreilles d'un athlète devraient être bosselées par des coups de poing ; celles-ci ne le sont pas. Le bandeau ne suffit pas à caractériser un athlète, à moins qu'il ne soit dans l'acte, comme le Diadumène de Polyclète, de le fixer autour de sa tête ; pour cela, il faut les deux mains et nous avons vu que la tête de New-York offre les traces d'une main posée sur la tête, donc inactive. Mais il y a plus. La collection Leconfield possède à la fois une statue d'Amazone, avec tête étrangère au corps, et, comme nous l'avons dit, une bonne réplique de la tête de New-York ; ces deux marbres dont on ignore malheureusement la provenance, ne proviendraient-ils pas d'une même trouvaille, comme les deux fragments de Trèves ? Si, au magnifique torse de Lord Leconfield, on n'a pas autrefois ajusté cette tête, c'est qu'on la prenait à tort pour celle d'un jeune homme.

Ces considérations, que j'écourte nécessairement, ont conduit M. Arndt à tenter la restauration du type Mattei — l'Amazone au grand carquois —

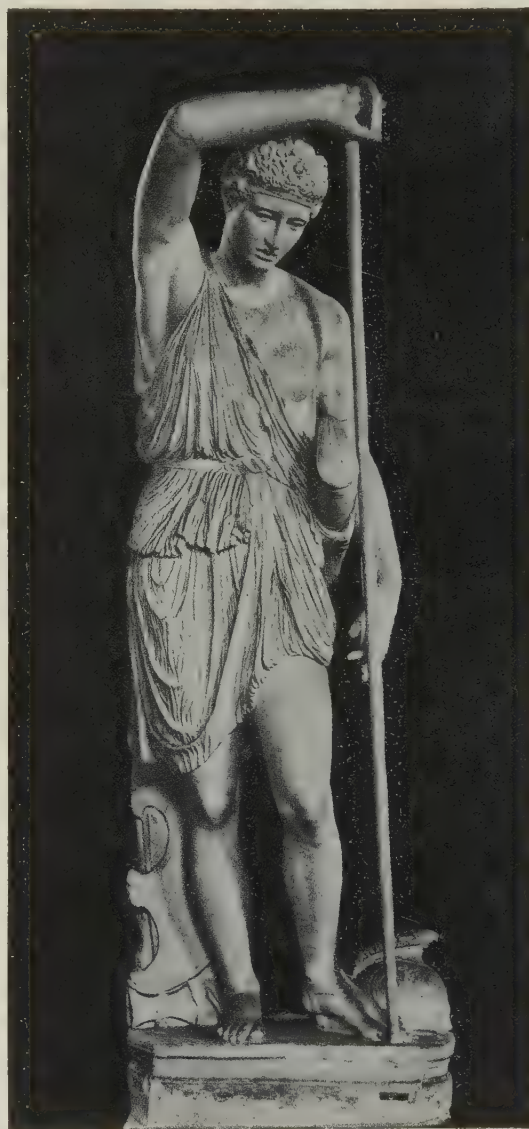


FIG. 6. — AMAZONE. Restitution de M. Arndt.

à l'aide de la tête de New-York. Jusqu'à présent, d'après une intaille connue seulement par une gravure de Natter, on a pensé que cette Amazone se servait d'une longue lance pour sauter sur son cheval ; on rappelait, à ce propos, un court texte de Lucien qui parle pourtant d'une javeline et non d'une

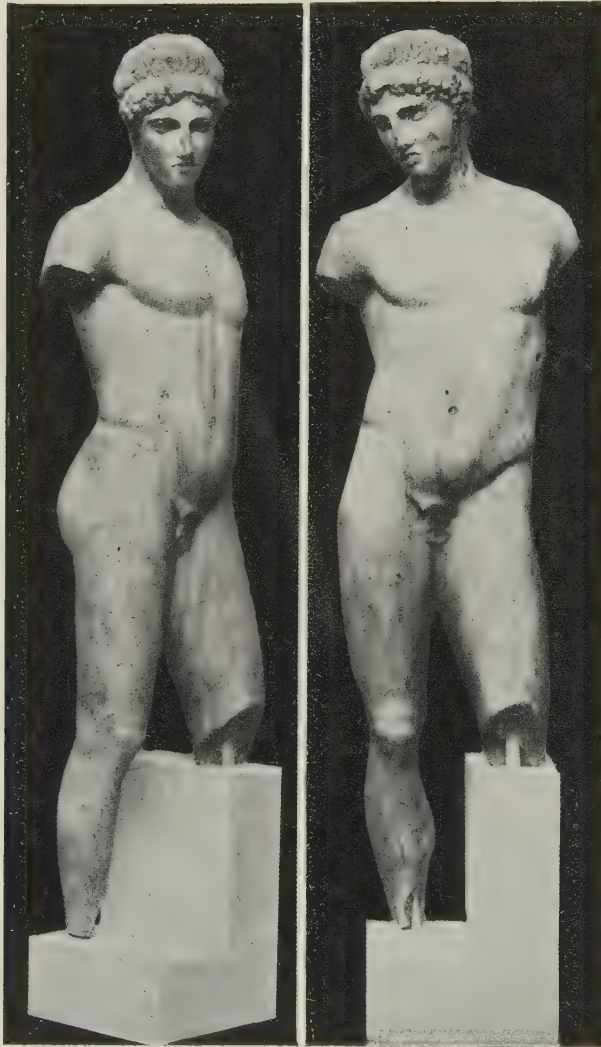


FIG. 7. — ÉPHÈBE. Marbre.
(Musée Métropolitain de New-York.)

D'ap. *Historia*, 1929, VII.

longue lance, ainsi qu'un vers d'Ovide : *sumit positâ conamen ab hastâ*¹. Il en résultait que l'Amazone Mattei pouvait être une copie de celle de Phidias et qu'à la différence des autres copies elle représentait non une guerrière vaincue, épuisée et suppliante, mais une écuyère prête à reprendre sa course. Si M. Arndt a raison, tout cet échafaudage s'écroule, non moins que l'attribution à Phidias ; nous sommes bien au milieu du ve siècle, mais dans une école différente. M. Arndt n'a pas conclu, mais une fois Phidias exclu et Crésilas connu avec certitude, il est probable qu'il a pensé à l'Amazone de Phradmon.

Ce sculpteur est, à vrai dire, inconnu, bien que la fantaisie des archéologues ne lui ait pas épargné les « attributions » ; mais Pline, à la suite d'un auteur grec, ne l'aurait pas nommé en si belle compagnie s'il n'avait été illustre de son temps. Nous sommes encore très mal renseignés sur

l'histoire de l'art antique ; tant de signatures d'artistes lucas sur des piédestaux vides ne se retrouvent ni dans Pausanias, ni dans Pline, les deux sources principales de notre savoir ! Il n'est donc pas impossible que les gens de Trèves,

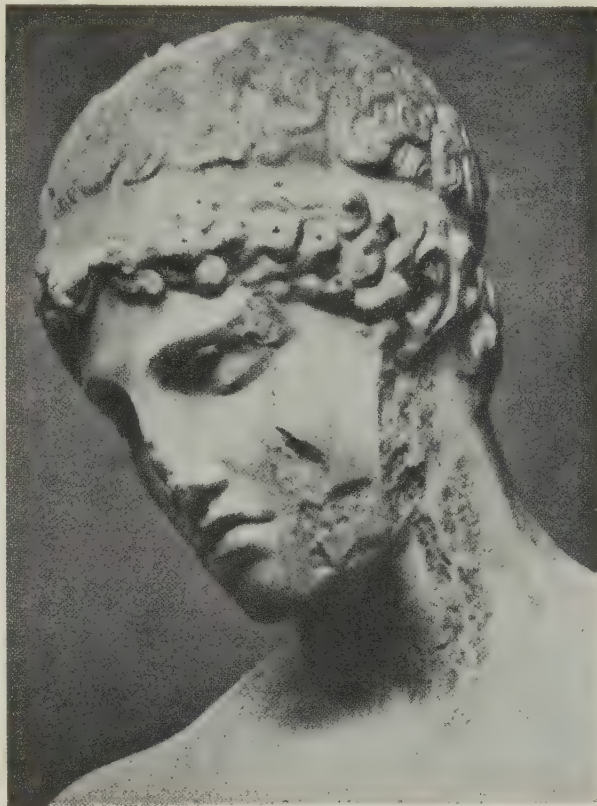
1. Ovide, *Métamorphoses*, VIII, 366.

au début de l'ère impériale, aient choisi un modèle de Phradmon pour orner leurs thermes. Mais, *a priori*, il serait plus naturel qu'ils eussent préféré un modèle dû à un artiste plus célèbre. De Phidias pourtant, vu le caractère de la tête, il ne saurait guère être question.

Laissons donc la controverse ouverte, mais constatons qu'elle vient d'être enrichie d'un nouvel élément non méprisable d'appréciation¹.



Nous ne sortons pas du ^{ve} siècle et nous nous rapprochons certainement de Phidias en appelant l'attention sur une statue en marbre d'éphèbe, haute de 1 m. 16, qui a récemment passé, d'une collection parisienne qu'on ne nomme pas, au Musée Métropolitain de New-York². Le type est déjà connu par plusieurs répliques, quatre de la tête, une de la figure entière à Berlin, un peu mieux conservée, puisque le bras gauche n'y manque pas, mais d'une qualité bien inférieure (n° 468). Le style est celui des environs de 420 avant notre ère, avec quelques traces d'archaïsme dans la chevelure ; déjà les épaules ne sont



D'ap. *Historia*, 1929, VII.

FIG. 8. — ÉPHÈBE. Marbre.
(Musée Métropolitain de New-York.)

plus carrées, mais arrondies, et la tête, tournée de côté, annonce un art plus libre. C'est la copie soignée d'un bronze grec qui dut jouir d'une réputation bien justifiée. La tête charmante, empreinte d'une fatigue ou d'une tristesse atténuée (fig. 8), rappelle tout d'abord celle du Musée de Bologne, que Furtwaengler associa à deux torses de Dresde pour reconstituer la fameuse Athéna Lemnienne

1. J'avais déjà résumé la question des Amazones dans mon deuxième *Courrier* (1886) ; on voit ici quelles modifications elle a subies depuis quarante-cinq ans.

2. Richter, *Bull. Metrop. Mus.*, 1925, p. 255 ; *Handbook of classical collection*, 1927, p. 246 ; A. Neppi Modona, *l'Efebo del Museo di New-York* (extrait de *Historia*, juillet-septembre 1929).

de Phidias¹. On sait combien cette brillante restitution a été combattue, mais aussi que nombre d'archéologues la considèrent encore comme une conquête définitive de l'histoire de l'art. Un jour que j'en parlais au feu professeur Studniczka, qui n'était pas des amis de Furtwaengler, en lui faisant observer, après bien d'autres, qu'il était difficile de mettre d'accord le style de la Lemnienne avec celui des sculptures du Parthénon généralement attribuées à Phidias : « Je sacrifierais plutôt le Parthénon », me répondit-il. A la vérité, on

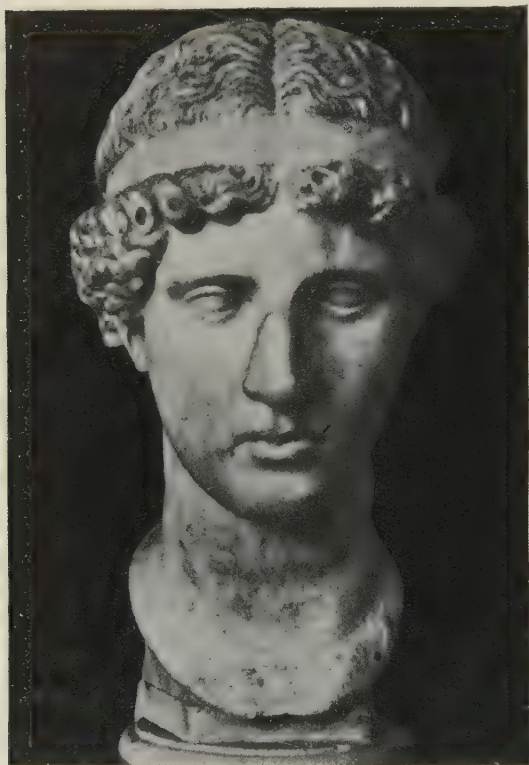


FIG. 9. — COPIE ROMAINE DE L'ATHÉNA LEMNIENNE.
(Ashmolean Museum, Oxford.)

D'ap. *Historia*, 1929, VII.

peut concilier des apparences contraires en réfléchissant qu'il s'agit ici d'une copie d'un bronze, là d'œuvres de marbriers. Il y a des différences de style que peut justifier celle des matériaux.

Sur cette question de la Lemnienne², nous pouvons signaler quelques faits nouveaux. D'abord, une nouvelle copie de la tête, de dimensions identiques, mais

1. *Gazette*, 1894, II, p. 213. Un des torses de Dresde est surmonté d'une tête qui est une faible réplique antique de celle de Bologne, ce que les adversaires de la restitution ont généralement oublié.

2. Très bien exposée, en dernier lieu, par M^{lle} Bieber, *Antike Skulpturen in Cassel*, p. 5 et suivantes.

d'un travail très médiocre, qui a été acquise en 1920 par le Musée Ashmoléen d'Oxford¹ (fig. 9). Elle atteste, une fois de plus, la célébrité de l'original, mais aussi la déformation que peut faire subir à un chef-d'œuvre l'incapacité d'un praticien travaillant d'après une copie de copie. A l'aspect de la tête en marbre du Musée d'Oxford, personne, si celle de Bologne n'existait pas, n'aurait pu entrevoir l'*eximia pulchritudo*, comme dit Pline, d'un chef-d'œuvre du v^e siècle dont la renaissance a été pour tous une révélation.



Ce motif de l'Athéna pacifique, tenant son casque de la main droite, la main gauche appuyée sur sa lance, n'a pas été créé par Phidias² ; on le trouve déjà dans la peinture des vases à figures noires et dans les vases à figures rouges de style sévère (480-450). Il est possible que les colons athéniens, partant pour Lemnos,



FIG. 11. — ATHÉNA, sur un vase du Musée de Leyde.



FIG. 10. — ATHÉNA PACIFIQUE.
Lécythe au Musée Métropolitain
de New-York.

aient demandé à Phidias une Athéna de ce type, parce que la paix seule pouvait faire prospérer leur entreprise. Aux exemples que Furtwaengler a énumérés on peut ajouter maintenant, comme spécimen d'un grande beauté, l'Athéna qui figure sur un lécythe à figures rouges du premier tiers du v^e siècle, acquis par le Musée de New-York³. On voit la déesse avec sa lance et son casque, son manteau orné, son égide, un diadème, des bracelets, des pendants d'oreilles. Le seul spécimen qu'ait figuré Furtwaengler, d'après l'*Elite céramographique* (I, 80), est emprunté à un vase qui, de la collection Blacas, a

1. *Historia*, p. 445, fig. 18 et 19.

2. Furtwaengler, *Meisterwerke*, p. 23.

3. *Bull. Metrop. Mus.*, avril 1928, p. 109.

passé au British Museum (III, E, 324). Il y a de longues années, grâce à l'amabilité de feu Jan Six, j'ai fait exécuter une reproduction en grandeur naturelle d'une amphore analogue du Musée de Leyde, que je publie ici en forte réduction : d'un côté, Athéna pacifique ; de l'autre Niké ou Hébé tenant une oenochoé à la main pour verser une libation¹. C'est une peinture attique de premier ordre, autrefois dans la collection du prince de Canino, c'est-à-dire de provenance italienne, et bien propre à donner une idée du motif grandiose dont la formule définitive a été fixée par le bronze de Phidias.



FIG. 12. — HÉBÉ, sur un vase du Musée de Leyde.

Vers la fin du ve siècle, l'Athéna pacifique paraît sur un beau bas-relief de marbre pentélique qui a été vendu récemment à Londres avec la collection Lansdowne. Un archéologue américain, feu Walston, a soutenu, dès 1905, que le type de Phidias devait plutôt être cherché dans ce bas-relief que dans la Lemnienne restituée par Furtwaengler², alors que, de toute évidence, la figure en relief d'Athéna n'est qu'une imitation de la statue. Dans le bon catalogue des marbres de Lansdowne House publié en 1889 par A. H. Smith (n° 59), ce relief est si bien décrit qu'il me suffit de faire œuvre de traducteur : « Athéna debout, tournée vers la droite, vêtue d'un

riche double chiton qui est ouvert sur la jambe droite et forme deux rangées de beaux plis en zigzag ; son genou gauche est légèrement ployé ; comme dans l'*Eiréné* de Munich, un simple manteau retombe sur le dos ; la déesse ne porte pas d'égide. Les cheveux descendent jusqu'à la naissance de la nuque. Le bras droit repose sur la hanche. La déesse contemple le grand casque corinthien avec magnifique panache qu'elle tient à la main comme l'Athéna Niké d'Athènes. Un grand bouclier circulaire est posé près de sa jambe gauche ; tout auprès est un pilier qui supporte la chouette. A droite, le tronc d'un arbre, évidemment un

1. Holwerda, *Catal. van het Rijksmuseum van Oudheden te Leiden*, p. 106, n° 33, sans renvoi à la publication de l'*Élite Céramographique*, I, 76 A. Cf. Beazley, *Attische Vasenmaler*, p. 78.

2. Walston, *Alcámenes*, p. 168.

olivier, autour duquel s'enroule le serpent familier. » A. H. Smith pensait que « cet excellent morceau, du style le plus noble » appartenait à la première moitié du IV^e siècle ; il s'est corrigé en note, admettant que l'original pouvait remonter au V^e. Je crois que Furtwaengler vit juste, quatre ans après, en attribuant ce relief, qui est certainement un original grec, à la fin du V^e siècle, à l'époque des Caryatides de l'Erechtheion. Après le V^e siècle, le motif d'Athéna tenant son casque devient très rare, ainsi que celui d'Athéna non casquée, mais ne tenant pas son casque, également antérieur, dans la peinture vasculaire, à la statue de Phidias. Sur les monnaies comme sur les vases peints, la survivance de ce motif semble toujours impliquer l'imitation d'un original du V^e siècle. Faut-il croire que la guerre du Péloponnèse ait quelque rapport avec l'abandon de deux types jusque-là très en faveur ?



Il y a du nouveau aussi pour le Parthénon. D'abord, un singulier et touchant hommage du Nouveau Monde : à Nashville (Tennessee) on a terminé une copie restaurée, en grandeur naturelle, de tout l'édifice, avec les sculptures extérieures aussi complètement reproduites qu'on a pu, mais sans l'Athéna chryséléphantine, trop mal connue par de médiocres copies. Bien entendu, on ne s'est pas servi de marbre, mais de ferro-ciment teinté ; d'après les photographies qu'a publiées le *Times* du 16 avril 1930, l'effet de l'ensemble doit être fort beau, sous un ciel qui peut rivaliser avec celui de l'Attique. Ne demandons pas si cette copie coûteuse sert la cause de l'art moderne ; il suffit qu'elle serve la cause de l'humanisme et celle de cette piété



FIG. 13. — ATHÉNA NIKÉ. Marbre pentélique.
(Collection Lansdowne, n° 86.)

envers la beauté hellénique qui en est inséparable. En second lieu, à Athènes même, le 17 mai 1930, l'architecte Balanos, en présence de M. Venizelos, a remis aux autorités grecques la façade nord du Parthénon entièrement restaurée. Ce n'est, à la vérité, que l'achèvement d'un grand travail commencé en 1834, sous le roi Othon, alors qu'un premier tambour de colonne fut redressé. Il fut repris en 1842, et l'on érigea alors deux colonnes complètes. Puis, pendant trente ans, on ne fit rien, et les nouveaux efforts tentés en 1872 furent sans lendemain. Il fallut attendre 1895 et l'énergie de M. Balanos pour que la tâche fût systématiquement poursuivie, en dépit d'une opposition tenace, fondée sur le culte inepte du *statu quo*,



FIG. 14. — ATHÉNA ET HÉPHAÏSTOS.
Dessin de Pars d'après la frise du Parthénon.
(*Elgin Portfolio*, IV, 2.)

qui ne cessa de trouver des interprètes jusqu'en 1921. A ce moment, ce fut la pénurie qui retarda l'achèvement de l'œuvre ; mais les Américains apportèrent 200.000 francs et le gouvernement grec donna 245.000 drachmes. Bref, deux cent quarante-trois ans après sa destruction, le péristyle nord a repris à peu près son aspect d'antan¹.

En réponse à diverses lettres de protestation publiées contre l'utilisation du ciment par M. Balanos, un bon juge,

le professeur Ernest Gardner, écrit qu'il ne trouve rien à reprendre dans la méthode adoptée. Faute de moyens, on n'ira pas plus loin pour le moment, mais, le premier et grand pas une fois accompli, il faut espérer que les traces cruelles de l'explosion de 1687 cesseront bientôt d'attrister les pèlerins.

Deux figures très dégradées de la frise orientale du Parthénon, représentant Athéna assise et Héphaestos², viennent de nous être rendues par M. W. R. Lethaby sous l'aspect d'un dessin inédit de l'artiste Pars, chargé par la Société des *Dilettanti* de dessiner à Athènes (1764). La comparaison de ses dessins avec les parties bien conservées de la frise montre qu'il travaillait avec conscience ; M. Lethaby n'a pas tort de dire qu'il fut un « héros » de l'étude du Parthénon. Les gravures que

1. *Times*, 19 mai 1930 ; *Rev. archéol.*, 1930, I, p. 358.

2. Croquis dans mon *Répertoire des reliefs*, t. I, p. 40, 5, à droite.

Stuart a fait exécuter d'après les dessins de Pars sont très défectueuses et l'étude complète de son dossier, actuellement au British Museum, reste à faire. Comme on le voit, les têtes d'Athéna et d'Héphaestos sont ici à peu près intactes ; le type d'Athéna a quelque analogie avec celui de la Lemnienne. Le détail des petits serpents sur le bras droit d'Athéna est nouveau¹.

On est tenté aujourd'hui de rendre grâce à Lord Elgin en constatant combien ont souffert les parties de la frise qu'il laissa en place, quand on les compare aux moulages qu'il en fit prendre et qui ont été surmoulés à souhait.

Le travail fait par M. Praschniker sur les métopes ruinées du Parthénon est plus important encore ; il s'agit des misérables restes des métopes de l'Est, où l'on avait tout juste deviné un combat des dieux et des géants². Grimpé sur une échelle très haute, au péril de sa vie, ce savant a pu suivre et dessiner les contours de figures en grande partie disparues ; grâce à ses observations minutieuses, il a pu en publier une restitution vraisemblable, dont nous donnons un spécimen en bande de page (fig. 1). La Gigantomachie ainsi rendue à l'histoire de l'art constitue un précieux complément à notre connaissance des grandes compositions du ^{ve} siècle. Chose singulière ! l'auteur de ce travail s'est assuré que la destruction des métopes du Nord et de l'Est ne peut être attribuée ni à l'explosion, ni au vent ou à la pluie, ni aux cailloux lancés par des gamins : elle a été poursuivie méthodiquement, à l'aide d'outils, n'ayant épargné que les figures sévèrement drapées. Pourquoi ? C'est que le Parthénon, au ^{ve} siècle de notre ère, fut trans-

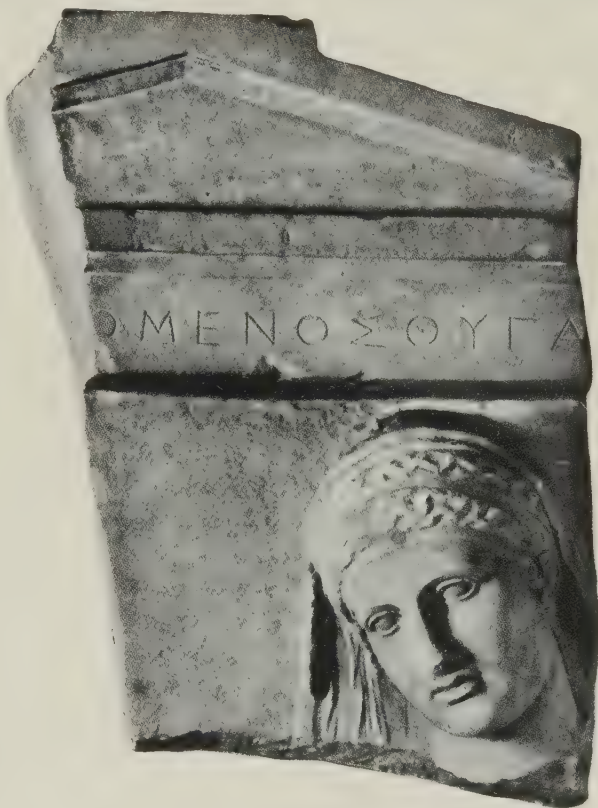


FIG. 15. — FRAGMENT D'UN RELIEF FUNÉRAIRE ATTIQUE.
Marbre pentélique.
(Collection Lansdowne, n° 83.)

1. *Journal of Hellenic Studies*, 1929, p. 12.

2. *Rép. des reliefs*, t. I, p. 29. Les premiers travaux de Praschniker ont paru en 1911 (*Oesterr. Jahrb.*, p. 135 et suivantes). Voir maintenant Studniczka, *Neues über die Parthenonmetopen* (mémoire posthume), 1929.

formé en église grecque ; il fallut alors l'échafauder et les maçons, incités sans doute par le clergé local, profitèrent de l'occasion pour effacer, sauf dans les métopes du Sud (probablement inaccessibles à leur barbarie), tout ce qui



FIG. 16. — BAS-RELIEF DE TARENTE. (Musée Métropolitain de New-York.)

Courtesy of the Metropolitan Museum of Art.

pouvait distraire les fidèles. La mémoire des bombardeurs du xvii^e siècle est assez chargée ; il est juste que les ravages antérieurs ne leur soient point imputés par surcroît.

Avant de dire adieu, pour cette fois, à Phidias et à son école, empruntons encore au catalogue illustré de la vente de Lord Lansdowne (n° 83) un des plus beaux fragments de la sculpture grecque funéraire, où les artistes formés par



FIG. 17. — APHRODITE. Marbre.
(Musée des Beaux-Arts de Boston.)



FIG. 18. — APHRODITE. Marbre.
(Musée des Beaux-Arts de Boston.)

Phidias trouvèrent leur emploi après l'interruption ou l'achèvement des travaux commencés par Périclès. Ce n'est pas, comme les Victoires de la Balustrade et la plus charmante des stèles attiques, celle d'Hégéso, une œuvre un peu précieuse, mais d'une conception et d'un *faire* très large, où respire encore le style phidiesque

des frontons du Parthénon. Si le style ne suffisait pas, on pourrait dater cette admirable sculpture par la forme des caractères de ce qui reste de l'inscription, *filie de*



FIG. 19. — APHRODITE.
(Collection Sauphar.)

Cléomène : c'est l'épigraphie du dernier tiers du ve siècle. « Peu de morceaux, écrivait Collignon — qui ne connaissait de celui-là qu'un moulage — peuvent mieux nous donner une idée du type féminin tel que le traita l'école de Phidias. » Et il rapprochait ce haut relief de la tête très mutilée du Parthénon autrefois dans la collection de Laborde, aujourd'hui au Louvre. Rapprochement judicieux, car il s'agit bien de cette école incomparable, descendue de l'Acropole vers la nécropole, des temples vers les tombeaux.



Un autre bas-relief de premier ordre, non plus en marbre, mais en calcaire fin de Lecce, a passé récemment du voisinage de Tarente au Musée si richement doté et si intelligemment dirigé de New-York¹ ? On pense tout de suite à l'*Antiope, Zétus et Amphion* du Louvre² ; le sujet peut également se rapporter à une victoire théâtrale et représente peut-être Oreste et Electre au tombeau d'Agamemnon. Bien qu'on ait trouvé des reliefs de même style dans les anciennes nécropoles des ve et iv^e siècles, à Tarente et à Lecce, on refuserait de reconnaître ici un sujet funé-

raire et non un *ex-voto*, à moins que, comme l'a supposé ingénieusement M^{lle} Gisèle Richter, le sujet ait été choisi pour symboliser le chagrin d'une femme

1. *Bull. Metrop. Museum*, nov. 1929, p. 303 (Miss G. Richter).

2. *Rép. de la Statuaire*, t. I, p. 5.

et d'un éphèbe rendant un suprême hommage à leur père défunt. La présence du lécythe, entre les deux personnages, serait en faveur de cette opinion. A gauche est figuré un autel ; l'éphèbe tient une épée ; son casque est suspendu sur son épaule. Au fond on distingue une cuirasse, un casque et une épée. Le caractère des figures est encore celui du ^v^e siècle, mais comme assoupli et détendu. Si le rapprochement qu'on a tenté entre ce relief et celui du tambour sculpté de la colonne d'Ephèse, au British Museum, est confirmé par la suite, il faudrait le dater non de la fin du ^v^e siècle, mais de la première moitié du ^{iv}^e. Quoi qu'il en soit, on citerait difficilement une œuvre plus émouvante et où le sentiment de la tristesse discrète soit rendu avec plus de dignité et d'accent.



La statue le plus souvent copiée dans l'antiquité, notamment et presque exclusivement dans l'Italie impériale, est l'Aphrodite voilée qu'on appelle d'ordinaire *Venus génitrix*¹. On a mis du temps à reconnaître que l'original devait être en bronze, qu'il appartenait à la seconde moitié du ^v^e siècle, qu'il ne pouvait être identifié à l'*Aphrodite dans les*

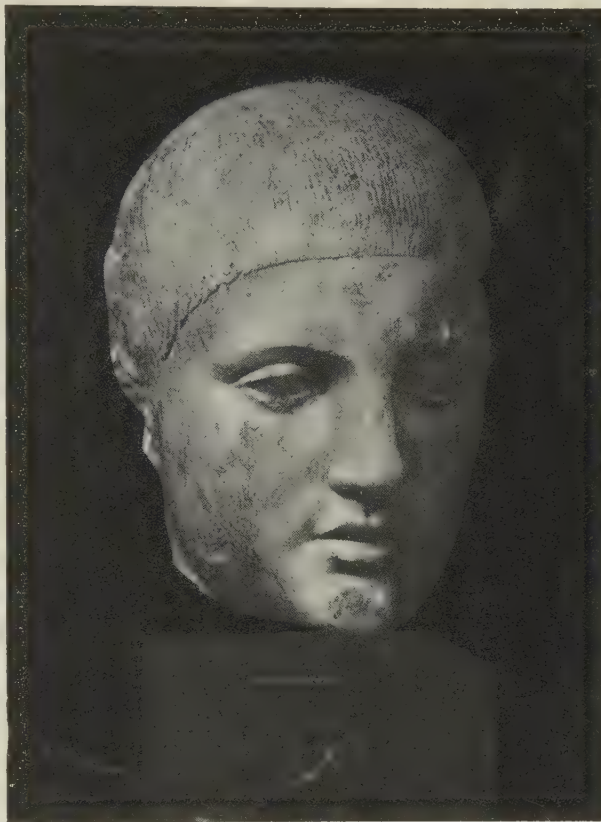


FIG. 20. — AURICE. D'après Myron.
(Collection Henry Walters.)

jardins d'Alcamène (laquelle était de marbre), que le style en différerait beaucoup de celui de l'école de Phidias. Deux nouvelles copies en marbre² ont paru sur le marché, l'une et l'autre sans la tête ; la plus grande a passé au Musée de Boston,

1. La statue figure avec cette légende sur des monnaies romaines. Une erreur assez récente, mais tenace, fait découvrir à Fréjus un des meilleurs exemplaires, celui du Louvre ; cela résulte d'une confusion faite par Froehner (1869) sur un témoignage de Millin (1811). Notre statue, comme je l'ai démontré plusieurs fois, vient des environs de Naples, où les copies de ce type paraissent avoir été fabriquées en série sous le Haut Empire, d'après un modèle devenu presque officiel.

2. Les petites copies de bronze sont extrêmement rares et d'une authenticité suspecte.

l'autre, qui était dans la collection L. Sauphar, a repris sa course. Nous les figurons ici toutes deux, car elles sont d'une qualité peu commune. Le savant anonyme qui a présenté la version de Boston au public américain¹ a figuré vis-à-vis la *Genitrix* du Louvre, de dimensions presque identiques, qui a conservé sa tête charmante et légèrement archaïque, mais dont la draperie, confiée à quelque manœuvre, est certainement plus sèche et d'une exécution un peu mécanique. Une autre différence importante entre la réplique du Louvre et celle de Boston, c'est que le sein

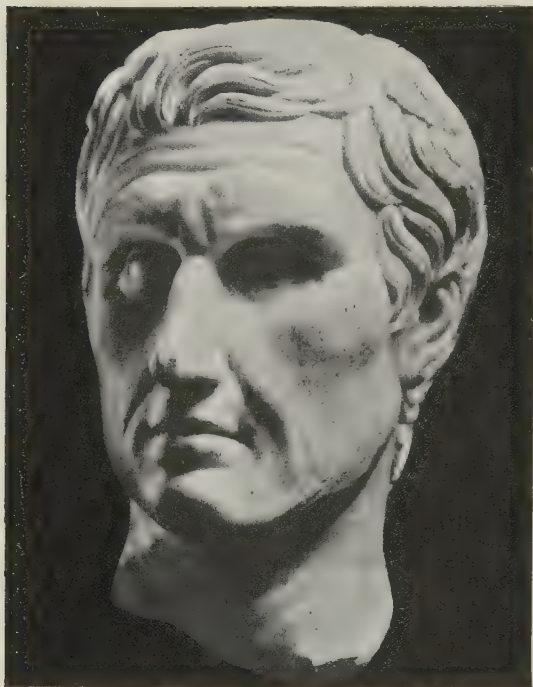


FIG. 21. — MÉNANDRE. Marbre.
(Musée de Toronto.)

droit de la statue du Louvre est découvert tandis que celui de la statue de Boston est voilé par la tunique transparente, étoilée de petits plis. Est-ce une variante introduite par le copiste? L'artiste avait-il lui-même — hypothèse qui s'impose souvent, mais qu'on oublie — donné plusieurs éditions de son Aphrodite? Toujours est-il que le sein couvert se retrouve dans plusieurs copies déjà connues. Dans l'exemplaire de Boston, le travail délicat du marbre pentélique, sans doute d'après un excellent moulage du bronze, s'étend à toutes les parties de la tunique et laisse transparaître le modelé admirable du corps. C'est avec raison qu'on a rapproché cette figure des Nikès de la Balustrade de l'Acropole, datant de 420 environ, qui ne sont pas, elles, des copies de bronzes, mais s'inspirent des travaux d'orfèvrerie

où excellaient Calamis et Callimaque, auxquels on peut attribuer, sans qu'il y ait de motif suffisant de choisir entre eux, tant les Nikès que l'original de la *Genitrix*. Une autre analogie frappante avec cette dernière statue est offerte par la figure de la suivante debout dans un des chefs-d'œuvre de l'art attique, la stèle funéraire d'Hégèso. Je me reproche presque de ne pas reproduire ici ces sculptures trop connues, pour rendre les ressemblances signalées plus sensibles aux yeux. Il est vraiment étrange qu'on parle encore de Phidias à propos de sculptures de ce style. C'est le contraire même de l'école panhellénique, influencée par Argos, qui est celle de Phidias ; c'est la pure tradition attique, fille de l'Ionie, que

1. *Bulletin of the Museum of fine arts*, Boston, octobre 1930, p. 83.

déjà Olivier Rayet, en 1880, distinguait de l'autre, en publiant un précieux bas-relief archaïque de Patissia¹ : « N'est-il pas d'un vif intérêt, écrivait-il, de noter dès cette époque (fin du VI^e siècle), chez les artistes athéniens, ces mêmes qualités particulières qui, deux longues générations après, distingueront Alcamène de Paeonios et, plus tard encore, Praxitèle de Scopas ? »

A côté de Phidias et de Polyclète, vers cet extraordinaire milieu du V^e siècle, on ne fait pas toujours une place suffisante à leur grand contemporain, peut-être un peu plus âgé, Myron d'Eleuthères, actif de 480 à 455. A défaut d'œuvres de sa main², nous possédons des copies avérées de deux de ses chefs-d'œuvre, le Discobole et le groupe d'Athéna avec Marsyas. Partant de là, on lui a attribué, toujours d'après de bonnes copies romaines, la tête d'un Persée, la Gorgone qu'il tenait en main (la Méduse Rondanini), des athlètes, la fameuse génisse de bronze (copie réduite au Cabinet des Médailles), etc. Une savante anglaise, Miss Jenkins, éprise de Myron, a institué comme des *chambres de réunion* à son profit, lui faisant honneur de la tête d'Arès du Louvre, de l'Apollon de Cassel, de l'Athéna Albani, du torse Valentini et de maintes autres sculptures illustres de cette époque³. Elle a même tenté de restituer sous son nom un groupe comprenant Athéna, Arès et Diomède ; le croquis qu'elle en a donné⁴ ne dispose guère à partager son sentiment. Dans tout cela il y a une question de mesure, mais notre point de départ est assez solide pour légitimer, en principe, des attributions. Aussi est-ce avec plaisir que j'ai salué, comme de nouvelles copies myroniennes, deux belles têtes, l'une d'Athéna, l'autre d'athlète ou d'aurige, révélées par une exposition d'antiques qu'a organisée

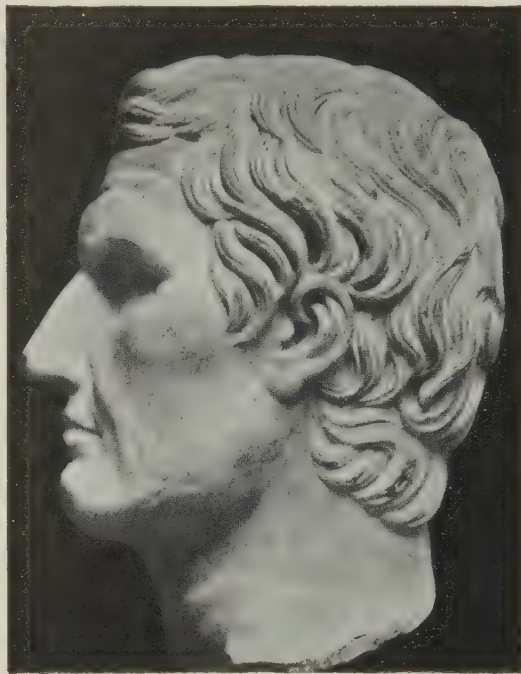


FIG. 22. — MÉNANDRE. Marbre.
(Musée de Toronto.)

1. Olivier Rayet, *Études d'archéologie et d'art*, p. 10.

2. On lui a rapporté, mais sans arguments décisifs, les restes de la frise sculptée d'un petit temple sur l'Ilissus ; mais il peut avoir travaillé aux métopes du Parthénon.

3. *Burlington Magazine*, 1926 et 1930. Je ne comprends pas que Miss Jenkins puisse découvrir une ressemblance entre l'Arès du Louvre et le Persée du British Museum !

4. *Ibid.*, 1930, p. 148.

M. Arthur Sambon¹ (fig. 2 et 20). La tête d'Athéna est tout à fait dans le style de celle de Francfort-sur-le-Mein, dont elle n'est pourtant pas une réplique ; avec sa beauté sévère, sa fierté sereine, elle semble même plus voisine d'un original. La seconde tête myronienne fait partie de la collection encore peu connue qu'a formée M. Henry Walters de Baltimore. Bien que plus récente, elle offre quelque analogie avec celle de l'Aurige de Delphes, mais plus encore avec une tête du Musée de Brescia, publiée naguère comme myronienne par Furtwaengler, et une tête du British Museum², aux oreilles tuméfiées d'athlète, où je pense qu'on a eu tort de voir un travail étrusco-romain, alors que le caractère myronien, idéal héroïsé et non portrait, me semble évident et confirmé par la tête de Baltimore.



Pour trouver des portraits réalistes, dans le sens le plus élevé de ce mot, il faut franchir un siècle et demi, arriver à l'époque hellénistique. Nous avons peu de portraits qu'on puisse rapporter avec sûreté au début de cette époque, aux environs de l'an 300 ; celui de Ménandre, le plus ancien portrait connu d'un poète grec, est du nombre. La désignation est assurée par un médaillon de Marbury Hall où le nom du poète est inscrit³. Le plus bel exemplaire a été acquis par le Musée de Toronto⁴ ; c'est un vrai chef-d'œuvre où l'on distingue les caractères que l'antiquité attribuait au célèbre modèle, la beauté, l'expression pensive, une touche de mélancolie. Bien qu'auteur de comédies que les découvertes récentes de papyrus et les imitations latines de Térence nous permettent d'apprécier à bon escient, Ménandre, profond psychologue, n'avait pas été égayé par l'étude de l'humanité de son temps (343-291). Sa liaison avec les philosophes Épicure et Théophraste marqua son esprit d'une empreinte durable ; cet amuseur, comme Molière, ne cessa pas d'être comme lui un penseur. Il était d'ailleurs très sensible aux charmes féminins dont sa propre beauté lui facilitait les approches ; mais il y aurait trop à dire sur lui, car les anciens nous ont amplement renseignés à son sujet. On possède encore la base de statue, œuvre de Céphissodote et de Timarque, fils de Praxitèle, qui fut érigée à Ménandre au théâtre de Dionysos à Athènes⁵. Avons-nous des copies

1. Elles ont été publiées par M. Sambon dans l'*Acropole*, 1929, p. 68 et suivantes.

2. Kaschwitz, *Röm. Mittheil.*, 1926 ; Strong, *Ancient Rome*, t. 1, fig. 63 ; *Brit. Encycl.*, éd. de 1929, t. XIX, p. 398.

3. Ces portraits de Ménandre, dont on connaît plus de vingt répliques assez divergentes, ont porté autrefois le nom de Pompée et même celui de Virgile !

4. *Bulletin of the Royal Ontario Museum, University of Toronto*. Frontispice et p. 3 du fascicule de janvier 1926.

5. E. Loewy *Inschriften griechischer Bildhauer*, n° 108.

de la tête de cette statue ? On l'a contesté, parce qu'on croit y trouver l'influence de Lysippe ; mais il pouvait y avoir d'autres effigies de Ménandre que celle-là et, d'ailleurs, rien ne permet d'affirmer que les fils de Praxitèle n'aient été que des imitateurs serviles de leur père¹. Félicitons le Musée de Toronto d'une acquisition magnifique, d'un portrait à la fois réaliste et héroïque qui sera bien des fois admiré et reproduit.



La surprenante abondance de découvertes, révélations et combinaisons vraisemblables touchant la sculpture grecque de la plus belle époque, m'a obligé, cette fois, à ne m'occuper que d'elle, sans épuiser, même à beaucoup près, la récolte que ces âges privilégiés ont fournie récemment aux historiens de l'art.

Nous comptons faire une grande place, dans un prochain *Courrier*, aux œuvres nouvelles de la peinture et de la toreutique, qu'il a bien fallu, quoique à regret, laisser de côté.

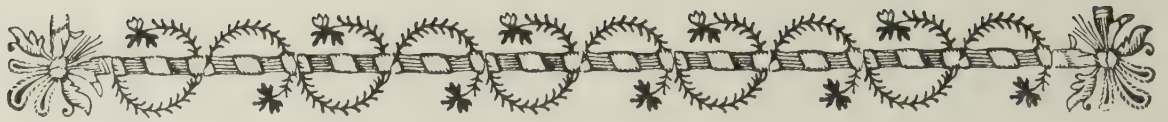
S. REINACH



FIG. 23. — TÊTE D'ATHLÈTE.
Style de Myron.
(British Museum.)

1. Pline dit bien que Céphissodote hérita de l'art de son père (XXXVI, 24), mais non point qu'il l'ait imité.





QUELQUES REMARQUES SUR LES PRIMITIFS DES ÉCOLES SUISSES ET ALLEMANDES DANS LA COLLECTION DARD A DIJON

Au cours des premiers mois de l'année passée, le Musée de Dijon a pu offrir à ses visiteurs une exposition des tableaux primitifs qui lui furent légués en 1916 par le Dr. Dard. C'est grâce à l'initiative du directeur du Musée, M. le sénateur Émile Humblot, qu'on a pu admirer, dans les salles bien aménagées du rez-de-chaussée, cette collection si riche en œuvres des anciennes écoles de peinture et de sculpture, qui furent au ^{xv^e} et au ^{xvi^e} siècle la gloire des pays voisins, l'Allemagne du Sud et la Suisse, et dont les relations avec les arts contemporains de la Bourgogne sont bien établies en général, quoique assez peu connues dans le détail. Dans le numéro de décembre 1929 de la *Gazette des Beaux-Arts*, M. Louis Réau a remarqué avec raison que, grâce à la collection Dard, le musée dijonnais est désormais de pair avec le Louvre et les musées de Strasbourg et de Colmar pour la matière qu'il offre à l'étude de ces écoles en France. Il attire donc la curiosité de tous les historiens et amis de cet art, que nous rendent cher les charmes d'une technique primitive mais accomplie, l'expression d'une âme naïve, pieuse et féconde, la beauté, enfin, de couleurs riches et harmonieuses. Avec beaucoup de goût et de jugement, M. Réau a donné un premier aperçu des œuvres les plus intéressantes de cette collection. A grands pas, il a fauché et ramassé une récolte abondante. Qu'il me soit permis, comme aux glaneuses, de suivre ses traces et de recueillir encore, çà et là, quelques épis qu'il a laissés épars et qui seront peut-être dignes d'être emmagasinés dans les greniers de notre science. Je tâcherai, ce faisant, de suivre l'ordre chronologique.

Le tableau le plus ancien de la collection est un *Christ de douleur*, debout hors de son tombeau et soutenu par la Vierge et saint Jean, assistés de sainte

Catherine et de sainte Barbe. Cette œuvre archaïque, empreinte de douceur et de gravité, date d'environ 1420 à 1430 et appartient à l'École de Nuremberg ; elle s'apparente évidemment au maître dit « du retable de Saint-Wolfgang ». Dans un admirable état de conservation, elle montre dans le dessin et le coloris le grand style qui honora à ses débuts cette école, illustrée plus tard par Wohlgemut, Pleydenwurff et Dürer.

Konrad Witz, le peintre bâlois, qui dans son réalisme grandiose et révélateur fut probablement inspiré par les artistes de la Cour de Bourgogne tels que le maître de Flémalle, est représenté à Dijon par un compartiment du grand retable du *Miroir du Salut*, peint pour une des églises de Bâle vers 1435, et dont la plupart des tableaux sont conservés au musée de cette ville. C'est M. Mercier, l'ancien conservateur du musée de Dijon, qui le premier a reconnu sa main dans le tableau d'*Auguste avec la Sibylle de Tibur*, et facilité la reconstruction très ingénieuse de l'ensemble primitif, publiée en 1924 même par le Dr. Wendland. L'avvers de ce tableau a conservé merveilleusement



FIG. 1. — École suisse, vers 1460. LA NATIVITÉ.
(Musée de Dijon.)

les couleurs somptueuses et luisantes qui caractérisent ce maître, bien que le fond d'or, restauré, ait perdu son dessin de brocard original. Je ne crois pas que le saint évêque du revers, saint Augustin probablement, soit de la main d'un apprenti ; en effet, il s'apparente aux autres tableaux conservés à Bâle, qui étaient visibles quand les volets du retable étaient clos. Malheureusement l'état de conservation de ce revers est déplorable. Les couleurs sont obscurcies par l'âge, beaucoup de parties ont été retouchées et repeintes par un restaurateur

malhabile, d'autres se sont trouvées ruinées tout récemment ou pendent en lambeaux sur le bois. Il serait à désirer que cet ouvrage important reçoive le plus tôt possible des soins respectueux et experts à la fois.

Il est plus difficile de localiser deux grands volets de retable : la *Nativité* et la *Chevauchée des Rois Mages*. Ils datent d'environ 1460 et la *Chevauchée* ressemble à un tableau représentant le même sujet, du musée de Stuttgart, qui est attribué à Hans Multscher, d'Ulm, et qui appartenait à un retable du couvent de Heiligkreuzthal. On y remarque les mêmes couleurs claires et le même dessin aux contours marqués et comme taillés dans le bois, mais dans les tableaux de Dijon, les types sont encore plus prononcés et presque caricaturaux, tandis que le paysage et les scènes du fond sont traités d'une manière très libre et quasi impressionniste, qui rappelle la peinture flamande. Il est à noter qu'à Dijon comme à Stuttgart, ce ne sont pas les Rois Mages eux-mêmes, qu'on voit sur ces volets, mais leur suite, portant leurs étendards, et les montures dont ils sont descendus. On pourrait donc supposer que la partie correspondante du volet de gauche, qui manquerait dans les deux cas, représentait l'adoration du nouveau-né par les Rois Mages. Mais j'ai pu constater tout récemment que les volets de Dijon étaient en 1846 dans la collection de M. von Speyr à Bâle et que celui-ci les avait achetés, en 1820, à Baden en Argovie. Leur propriétaire d'alors croyait qu'ils faisaient partie originellement du maître-autel de la cathédrale de Zurich, mais il est plus probable qu'ils avaient orné l'autel d'une ancienne église de Baden. Des notes de M. von Speyr, il résulte qu'en 1846 la peinture du revers de ces volets était encore conservée et qu'elle représentait, les volets étant fermés, l'*Annonciation de la Vierge*. Il n'y a donc pas de volets manquants, mais la partie centrale du retable devait présenter, sculptée ou peinte, l'*Adoration des Mages*. Ce qu'il y a là de plus intéressant, c'est la preuve de l'origine suisse de ces tableaux.

M. Réau a attribué avec raison le tableau intéressant de *Saint Corbinien et Saint Antoine* à l'école bavaroise. Ce n'est pas seulement la légende des saints représentés qui nous y autorise. Tout récemment, deux autres tableaux, de mêmes dimensions à peu près, et évidemment de la main du même maître, ont été retrouvés à Munich. L'un d'eux, représentant saint Achace et saint Pantaléon, sur fond d'or, est entré à la Pinacothèque ; l'autre, avec saint Florian dans un édicule, appartient à la maison S. Drey. Il est probable que ces deux ouvrages formaient l'avvers et le revers d'un seul volet. Le tableau de Dijon a aussi son revers : l'ange de l'Annonciation, sous un portique, avec, au-dessus d'un mur voisin, un paysage lointain sur un fond de ciel d'été très clair et très haut. Tout récemment j'ai découvert un autre panneau, provenant évidemment de la même main, au musée de Naples, où il a été attribué d'abord à l'école napolitaine ou sarde et ensuite à l'école



ÉCOLE DE L'ALLEMAGNE DU SUD
Crucifixion.
Collection Dard, Musée de Dijon.)

catalane, spécialement à Bartolomeo Bermejo. Il représente un saint chevalier, portant le glaive et l'enclume, avec un petit lion sous ses pieds, et qui est probablement saint Adrien. Ces cinq tableaux nous révèlent un maître inconnu, qui appartient à une génération antérieure à Jan Pollack, et qui doit avoir vécu en Bavière, peut-être même à Munich, entre 1460 et 1470. C'est un artiste de formation provinciale, contemporain du fameux graveur E. S., avec qui il a en commun quelques particularités de style. Il excelle dans la représentation simple, mais délicate, de personnages isolés ou groupés deux par deux, dont le caractère sculptural est vivifié par un modelé riche et naturel et par un choix de couleur délicat et harmonieux. Il aime les reflets des brocards, des armures et des orfèvres, et il sait rendre avec finesse le jeu de la lumière et des ombres dans le clair obscur de ses intérieurs d'architecture. Ce fut évidemment un des peintres allemands les mieux doués de son époque.

Quant au peintre bâlois, contemporain de celui-ci, dit « le maître de Rheinfelden », dont le docteur Hugelshofer a

retrouvé les volets dispersés aux musées de Bâle, de Mulhouse et de Dijon, j'ajouterai seulement aux notes de M. Réau, que Mulhouse possède trois de ses tableaux, à savoir : deux scènes de la *Passion* et une *Apparition de la Vierge* au donateur du retable, le commandeur Jean Loesel ; la donation de ce retable pourrait être de cinq à dix ans postérieure à l'année 1455. L'auteur n'est pas un maître de grande envergure, mais plutôt un petit provincial, aimable par le caractère enfantin de son imagination.



FIG. 2. — École suisse, vers 1460. LA CHEVAUCHÉE DES ROIS MAGES.
(Musée de Dijon.)

Outre les tableaux mentionnés par M. Réau, la collection Dard comprend encore quelques volets de retable dont le format est assez haut mais fort étroit. Une de ces paires de volets avec quatre scènes de la légende d'une sainte, peut-être sainte Agnès, est l'œuvre d'un maître d'Augsbourg, dit « le maître de 1477 », d'après son tableau capital du musée d'Augsbourg. Les groupes d'anges chantants, le jeune gentilhomme présentant une coupe, les bourreaux, et la sainte elle-même, accompagnée de vierges, y sont d'un charme indéniable. Ce sont des fragments de scènes, complétés jadis par des volets qui manquent aujourd'hui. Deux autres volets représentent à l'avant six scènes du martyre de sainte Agnès ; au revers figurent sainte Marguerite et sainte Catherine, debout, avec le donateur, sa femme et deux religieuses. Les armoiries de ces derniers personnages se réfèrent (d'après le Dr. August Burckhardt, de Bâle) à deux membres de la famille Bock, de Strasbourg, qu'on trouve mentionnés en des documents datant de 1468 et de 1475. Ces volets nous offrent donc un exemple précieux de l'art alsacien, que leur style permet de dater d'environ 1480. Une troisième paire de volets, plus larges, montre à l'avant les quatre Pères de l'Église assis, avec devant eux les écrivains qui les désignent ; au revers, sainte Catherine et sainte Barbe dans des niches. Il est possible que cette œuvre délicate appartienne aussi à l'École de Strasbourg ; elle paraît être d'une époque un peu plus tardive que la précédente, c'est-à-dire d'entre 1490 et 1500.

La peinture suisse de la fin du ^{xv}^e siècle est représentée dans la collection Dard par divers tableaux du Maître à l'œillet, dont M. Réau a parlé judicieusement dans son article. Ce sont : *Saint Othmar*, abbé de Saint-Gall, *Saint Fridolin*, abbé de Säkingen, avec son mort, et la paire de volets représentant à l'avant *Sainte Ursule et Sainte Barbe*, au revers la *Visitation*, dans un paysage helvétique. Presque partout, on y voit en guise de signature l'œillet rouge croisé d'un brin d'achillée. D'après leur style, ces tableaux doivent être datés de 1490 à 1500, et nous connaissons de la même époque quantité d'œuvres suisses signées d'œillels rouges ou blancs. Ce n'est pas là la signature d'un seul maître : les tableaux sont de styles fort différents, et il semble que plusieurs ateliers, à Berne, à Fribourg, à Zurich, ont usé de ce signe sur les œuvres qu'ils produisaient. Le Maître à l'œillet de Zurich a été identifié tout récemment avec Hans Leu le père, qui vécut en cette ville entre 1489 et 1507. Le maître des tableaux de Dijon se distingue de tous ses contemporains suisses par une particularité de sa signature, le brin d'achillée qu'il ajoute à l'œillet, et par le caractère de son style. Son dessin est sobre et soigné, ses couleurs sans faste ; c'est un artisan plutôt qu'un artiste, mais dans la solidité de son métier il y a quelque chose de la grâce sérieuse des vrais primitifs. On voudrait connaître la provenance exacte de ses œuvres.

L'identité de la signature permet d'avancer que c'est de son atelier que proviennent aussi les quatre grands volets de la collection Dard, représentant huit scènes de la Passion. Ces compositions sont inspirées, ou plutôt imitées, des gravures de Martin Schongauer et manquent des traits originaux qui pourraient leur donner un intérêt spécial. C'est l'artisan seul qui y parle. Mais, au revers des volets extérieurs, on remarque un saint Jérôme et un saint Christophe dans un paysage et, dans les coins, les portraits d'un couple de donateurs avec leurs armoiries : Niklaus Eberler, dit Gruenenzweig, et sa femme, née Engelhardt, de Zurich. Ce personnage, qui vécut de 1460 à 1520 environ, appartenait à une famille riche et puissante de Bâle, mais dans sa jeunesse (1476) il avait émigré avec son père à Baden, en Argovie, où il possédait le domaine le plus important de la contrée, et il devint maire de la ville. En 1516, il dédia un grand retable à une église inconnue, et c'est précisément de ce retable que nos tableaux ornaient l'extérieur des volets. La partie centrale du retable et l'avvers des volets sont conservés au Kaiser-Friedrich Museum de Berlin. Ils sont traités en bas-relief : au milieu on voit l'*Adoration des Rois Mages* — le plus vieux de ceux-ci est représenté sous les traits du donateur — sur les volets, la *Naissance du Christ*, la *Circoncision*, la *Sainte Famille* et le *Martyre des 10.000 soldats chrétiens*. La date de 1516 se trouve sur le revers de la partie centrale, où est peint l'archange saint Michel, parmi d'autres



FIG. 3. — École bavaroise, vers 1460. L'ANGE DE L'ANNONCIATION.
(Musée de Dijon.)

saints. En 1910 déjà, le docteur Rudolf Burckhardt, de Bâle, avait découvert



FIG. 4. — École suisse, vers 1490. SAINTE URSULE.
(Musée de Dijon.)

dans les manuscrits de l'antiquaire bâlois J. H. von Speyr, que ce dernier avait acheté ce retable lors de la sécularisation du couvent de Wettingen en 1843 et le possédait encore beaucoup d'années après. Un examen critique de ces manuscrits, conservés au Musée historique de Bâle, a démontré que cela n'est pas tout à fait exact. Le couvent a été sécularisé au xvi^e siècle et c'est à Baden que M. von Speyr a acheté en 1820 une quantité de retables et de volets anciens, dont les pièces en question faisaient partie. Il suppose, avec quelque témérité, que le retable de l'*Adoration des Mages* se trouvait à Wettingen, et il paraît plus probable qu'il venait d'une église de Baden. De ces manuscrits résulte aussi que les tableaux de saint Jérôme et saint Christophe formaient les revers des volets de Berlin, ce que confirment les mesures des deux paires de volets. On pourrait donc supposer, comme je l'ai cru moi-même d'abord, qu'il s'agissait d'un grand retable à doubles volets et qu'on aurait vu, les volets intérieurs fermés, les huit scènes de la *Passion* de notre Maître à l'œillet. Mais ce n'est pas le cas. Les volets de Dijon, dans leur état actuel, sont plus hauts que ceux de Berlin ; les tableaux de saint Jérôme et de saint Christophe correspondent seuls à ceux-ci, et ont été ajoutés à une époque beaucoup plus récente, au moyen d'un double encadrement, aux volets portant la

Passion du Christ. Les deux saints avec les

donateurs faisaient donc seuls partie du retable de l'an 1516. C'est ce que con-

firme le style de la peinture, qui diffère sensiblement de celui de la *Passion*, et qui montre déjà l'influence de la Renaissance italienne. Du reste, ils sont l'œuvre d'un peintre assez médiocre ; celui-ci paraît avoir quelque relation avec le maître dit « à la violette », qui travaillait probablement à Zurich à cette époque. Mais des papiers de l'antiquaire von Speyr, il résulte aussi que celui-ci possédait également les volets de la *Passion*, et qu'il les avait achetés en 1820, à Baden comme les autres.

Il est donc vraisemblable que ceux-ci avaient orné un autre autel de cette ville, ce qui servirait à localiser notre maître à l'œillet dans cette même partie de la Suisse. Évidemment c'est un peintre qui appartient encore tout entier au ^{xv}^e siècle.

Dans la collection Dard se trouve un tableau allemand qui me semble d'un très grand intérêt, autant du point de vue purement artistique que pour l'histoire de la peinture. C'est la *Crucifixion*, que M. Réau a attribué à l'école franconienne, de Michel Wolgemut et Hans Pleydenwurff. C'est là, à mon sens, une erreur. Le thème de la grande *Crucifixion*, avec Jésus-Christ entre les deux larrons, le groupe de la Vierge, de saint Jean et des saintes femmes, les soldats se querellant, le pontife et les centurions à cheval, sur un fond de paysage opulent, se retrouve dans toutes les écoles de l'Allemagne du Sud, au ^{xv}^e siècle. Le remarquable tableau de Dijon rappelle en même temps les écoles du Tyrol et celles de la Bavière, jusqu'à Ratisbonne et Passau. Il est difficile à dater, parce qu'il nous montre à la fois des



FIG. 5. — École suisse, vers 1490. SAINTE BARBE.
(Musée de Dijon.)

types assez primitifs comme le guerrier, vu de dos, qui lève sa lance, ou les chevaux de bois, que nous font connaître Multscher et Konrad Laib, et un dessin très avancé, sensible dans l'anatomie du Christ et des larrons nus. Je serais tenté, d'après cela, d'en fixer la date vers l'extrême fin du siècle. On y trouve des motifs, comme celui du bon larron montant à l'échelle, qui semblent tirés des tableaux de Michael Pacher et de son frère Frédéric ; dans l'angle droit, le type du guerrier qui terrasse son ennemi, rappelle l'art de ce dernier et de Marx Reichlich. Mais on y voit aussi des particularités qui pourraient prouver une influence



FIG. 6. — École de Nuremberg, vers 1430. LE CHRIST AU SÉPULCRE.
(Musée de Dijon.)

directement italienne, surtout dans le groupe de la Vierge. Malgré tout, l'impression générale que donne la peinture est celle d'une œuvre nordique, plutôt bavaroise que tyrolienne. Ce qui évoque le ciel de Bavière, les bords de l'Inn et du Danube, c'est avant tout son coloris clair, avec ses bleus et ses blancs. Ce très bel ouvrage me paraît d'un intérêt tout spécial pour l'histoire de la peinture allemande.

Les autres tableaux helvétiques ou allemands de la collection Dard sont moins importants. Le *Saint Sébastien*,

attribué à Hans Fries, de Fribourg, n'est qu'une œuvre de la dernière manière de ce maître, peut-être d'un de ses élèves. L'*Annonciation* et la *Nativité du Christ*, où le Dr. Benesch reconnaît la main de Joerg Breu, ne rappellent ni le style ni la force de ce peintre. La *Mise au tombeau* n'a aucun rapport avec Holbein l'ancien, comme le croit M. Réau. C'est une peinture provinciale et plate, qui semble avoir été exécutée dans les environs du lac de Constance, vers 1530 ou même 1540. L'importance de la collection dijonnaise réside dans ce qu'elle ajoute à nos connaissances dans le domaine de la peinture primitive, suisse et allemande, du xv^e siècle. Tous les amis de cet art sauront gré au Dr. Dard d'avoir réservé ces trésors à l'un des plus beaux musées de France, et aux autorités dijonnaises, de les avoir si bien présentés au public.

DR. OTTO FISCHER



AUTOUR DE LÉONARD DE VINCI

ŒUVRES RETROUVÉES - ŒUVRES PERDUES

LÉONARD DE VINCI occupe une place prépondérante, unique et tout à fait à part parmi les artistes de son époque. Deux traits particuliers le distinguent. A l'heure où, adolescent, il quitte la campagne pour s'établir à Florence, humanistes et grammairiens dominent la vie intellectuelle ; une sorte de fétichisme gréco-romain s'empare des esprits. Vinci se montre réfractaire à la prose pédante des lettrés et à la rage de l'antique. Sa curiosité va vers la nature et vers les sciences.

Dans ce temps-là, la formation de l'artiste était lente. A ses débuts, il touchait à toutes les branches de l'art. Il produisait en artisan, imitant sans scrupule ses devanciers ou ses confrères, de sorte que sa personnalité ne se dégagait guère avant la maturité. Léonard, au contraire, apparaît comme un génie précoce. Nous sommes mal instruits sur ses années d'apprentissage. Il y a une lacune dans l'histoire de l'art florentin du x^v^e siècle : aucun travail d'ensemble n'existe sur les peintures sorties de l'atelier de Verrocchio, et personne n'a pensé à écrire la biographie de Lorenzo di Credi, condisciple et émule du jeune Léonard. En 1472, celui-ci obtenait la maîtrise. Ce n'était pas un vain mot. Déjà l'adolescent se montrait un vrai maître. Nous en avons le témoignage : un dessin. Le dessin est le miroir du système nerveux de l'artiste, le reflet intime de son être. Pour connaître le jeune Léonard, il suffit de jeter un coup d'œil sur un dessin qu'il fit à vingt et un ans. C'est un paysage à la plume, au Musée des Offices¹. Dans le haut, Léonard a tracé, de son écriture caractéristique, allant de droite à gauche, à la façon des Orientaux :

Di di Sta Maria della neve, addj 5 Aghossto 1473.

(Du jour de Sainte Marie des Neiges, le 5 août 1473.)

1. Ce feuillet mesure 29 cm. 5 sur 19 cm. 5.

Un château dominant une vallée profonde ; en face, de puissants rochers aux flancs exfoliés, voilà le sujet de ce rapide croquis, exécuté le jour de Sainte Marie des Neiges, peut-être d'une des hauteurs entre Vinci et Pistoie (fig. 1). Que nous sommes loin du trait d'orfèvre, de la concision aiguë des vieux Florentins ! On pense, selon l'expression d'un subtil connaisseur¹, à la légèreté de touche des Japonais. Large, libre, vapoureux, d'une observation scrupuleuse,



FIG. 1. — Léonard de Vinci. PAYSAGE. (Dessin à la plume. — Galerie des Offices.)

le moindre arbrisseau exécuté avec un soin affectueux, et pourtant pur, rythmé, ce dessin reflète la réalité transfigurée par une imagination fière et vibrante. On pressent déjà le paysage de la Joconde dans le dessin de 1473. Il convient de retenir cette date : Léonard, depuis un an à peine, venait de quitter l'état d'apprenti.

Cette preuve d'étonnante précocité autorise à retrancher de son œuvre tout ce qui ne porte pas le sceau de l'exceptionnel, du rare, de l'exquis. On sait qu'il produisait peu et lentement. Il dessinait comme on respire. Mais c'est seulement

1. Berenson, *The drawings of the Florentine Painters*, Londres, 1903, p. 156.

au prix d'un effort qu'il prenait le pinceau. Souvent il abandonnait une peinture commencée, attiré par d'autres sujets, ou perdu dans ses études scientifiques. Pour le labeur constant de la pensée, il rappelle les grands théologiens, les fameux alchimistes du moyen âge. Cet homme assoiffé de savoir laisse presque cinq mille pages de manuscrits, plusieurs centaines de dessins et seulement une poignée de peintures ou de sculptures. Déjà de son vivant, les amateurs se disputaient celles-ci avec acharnement. Depuis, quatre siècles ont passé. Le temps, que Vinci appelait le grand destructeur, a anéanti ou enfoui dans l'ombre plus d'un de ces morceaux. Cependant des érudits contemporains se sont employés à mettre à jour des Léonard oubliés ou inconnus. Nous essayerons de résumer le résultat de leurs recherches.

Dès ses débuts, Léonard a sûrement touché à la sculpture. Ne vivait-il pas, à Florence, au milieu d'un peuple de marbres ? Et son maître, Verrocchio, ne pratiquait-il pas indistinctement l'orfèvrerie, la peinture et la statuaire ? Pourtant parmi les sculptures de l'atelier de Verrocchio, on n'en connaît aucune que l'on pourrait attribuer avec certitude à Léonard¹.

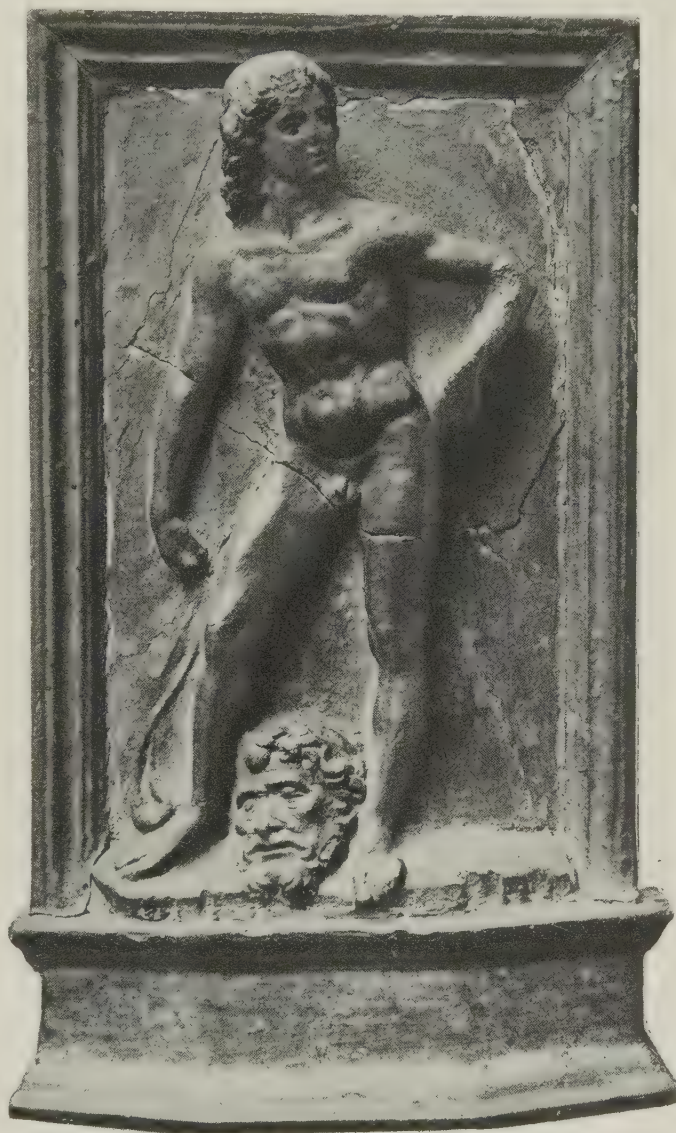


FIG. 2. — DAVID.
(Terre-cuite. — Collection Lanckoronshi, à Vienne.)

1. Voy. Bode, *Leonardo als Bildhauer*, *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, 1904. — MacLagan, *Leonardo as sculptor*, *Burlington Magazine*, 1923. — Th.-A. Cook, *Leonardo da Vinci sculptor*, Londres, Arthur Humphrey, 1923.

Chaque critique se plaît à lui restituer certaines pièces, mais aucun argument ne semble décisif et la qualité des œuvres inspire des doutes.

Récemment, M. Adolfo Venturi a cru découvrir une sculpture de Léonard dans la collection du Comte Lanckoronski à Vienne¹. C'est un carreau de poêle



Avec l'autorisation de S. M. le Roi d'Angleterre.

FIG. 3. — Léonard de Vinci. CAVALIER.
(Dessin à la pointe d'argent. — Windsor.)

en argile, représentant David avec sa fronde (fig. 2). On s' imagine aisément Verrocchio ou l'un de ses élèves modelant les décorations d'un poêle. Mais pourquoi cet élève serait-il Léonard ? Le relief est gracieux, toutefois d'un dessin mou, ébauché par une main inexpérimentée. Si Vinci y mit la sienne, cela ne put être que dans sa prime jeunesse, à l'heure des tâtonnements du début.

Par la suite, il allait devenir un rude sculpteur. Quand il écrit de Florence à

1. A. Venturi, *Leonardiana*, *L'Arte*, 1925.



LÉONARD DE VINCI (?)
Projet pour le monument de Trivulce.
(Musée des Beaux-Arts de Budapest.)

Ludovic le More pour lui offrir ses services, il ajoute : « Je peux me charger aussi de l'exécution du cheval de bronze — *il cavallo* — qui sera un immortel honneur et un monument éternel à votre père d'heureuse mémoire et à l'illustre Maison Sforza. » A force de persévérance, Léonard finit par obtenir la commande. Elle l'occupa près de dix ans. Selon l'usage du temps, il exécuta d'abord le cheval. On se souvient que son maître Verrocchio avait procédé de la même manière pour le monument du Colleone. Mal lui en prit d'ailleurs ; à peine l'artiste avait-il terminé le cheval en cire de grandeur naturelle, que ses ennemis intriguèrent pour confier à Bellano l'effigie du cavalier !

Léonard aussi commença par le cheval. Il excellait à peindre les cavalcades. Celles que l'on aperçoit dans ses esquisses florentines pour l'*Adoration des Mages* sont d'une vie et d'une vérité étonnantes. Une étude de détail, dans la collection de M. Henry Oppenheimer, à Londres, montre un magnifique cheval cabré (fig. 4). A Milan, à la cour des Sforza, Léonard vécut au milieu de toutes les élégances chevalines.

Il les croquait sur ses carnets, y ajoutant parfois des observations sur les mouvements du Silicien de Messer Galeazzo ou de l'étalon blanc du Fauconnier. Différentes études, à Windsor, attestent à quel point il était attaché aux travaux hippiques. On remarque parmi ses croquis un type de cheval à croupe lourde, se soulevant d'un bond sauvage, et retournant la tête, comme s'il voulait mordre¹. Dès son arrivée à Milan, il se mit à élaborer le monument équestre. Après différentes idées jetées sur le papier, il s'arrêta au projet d'un homme de guerre maîtrisant son destrier,



Phot. W. E. Gray.

FIG. 4. — Léonard de Vinci. CAVALIER.
(Dessin à la pointe d'argent. — Collection Henry Oppenheimer.)

1. E. Rouveyre, *Léonard de Vinci, Notes et croquis pour l'anatomie du cheval*. Paris, 1901.

qui recule devant l'ennemi vaincu gisant à ses pieds. Ce croquis à la pointe d'argent se trouve à Windsor (fig. 3).

En 1498, Vinci exposait sur la place du Château le modèle en terre du cheval¹ « excité et frémissant », d'une hauteur de douze brasses, c'est-à-dire de près de huit mètres. Le colosse attendait encore le fondeur, lorsque les Français pénétrèrent à Milan. C'était en 1499. Dans ses *Ricordi*, publiés en 1555, Sabba da Castiglione écrit que les arbalétriers gascons prirent comme cible le monument de Francesco Sforza. Il n'y aurait rien de surprenant à ce que ces soldats se soient divertis à décocher quelques carreaux contre l'effigie d'un prince ennemi. Pourtant ce tir de plein fouet paraît imaginaire, car le *cavallo* n'eut jamais de cavalier ; seul le cheval existait. Le témoignage de Paul Jove sur ce point est formel², confirmé en outre par des lettres échangées en 1501 entre Hercule d'Este et son agent milanais au sujet du fameux coursier que le duc de Ferrare désirait acquérir, mais qui était, hélas ! destiné à s'effriter lentement au milieu d'une cité bouleversée par les guerres.

Léonard faisait preuve de beaucoup d'indépendance vis-à-vis des princes et d'une impassibilité absolue devant les événements. Vers 1506, l'auteur du monument Sforza préparait un devis détaillé de 3.046 ducats pour le monument funéraire du maréchal Trivulce, l'adversaire acharné de la dynastie déchue³. L'artiste se proposait de représenter le maréchal sur son cheval de bataille, en grandeur naturelle, ayant comme base un piédestal en marbre, entouré de huit figures. Cependant le sort du premier *cavallo* pouvait lui donner à réfléchir. On voit qu'il s'était décidé à réduire les proportions du monument, et au lieu d'un gigantesque modèle en terre, il préféra, sans doute, exécuter une petite maquette en terre glaise, ensuite en cire, et la couler en bronze⁴. Le monument de Jean-Jacques Trivulce allait rester à l'état de projet. Mais un modèle en subsiste.

Entre 1818 et 1824, il y avait à Rome un sculpteur hongrois, Étienne Ferenczy, sorte de cousin Pons, qui renonçait souvent à ses repas pour acquérir un objet d'art. Ferenczy mourut à Rome. Pendant près d'un siècle les combles de sa maison natale, sise dans une bourgade des Carpathes, abritèrent les caisses contenant sa succession. Quand celle-ci fut acquise par M. le Dr. Simon Meller pour le Musée des Beaux-Arts de Budapest, on découvrit au milieu d'une série de précieuses statuettes de la Renaissance un prestigieux cheval de bronze. Il semble

1. Paul Jove.

2. « Finxit etiam ex argilla colosseum equum Ludovico Sfortiae, ut ab eo pariter aeneus superstante Francisco patre illustri imperatore fonderetur. »

3. *Codice Atlantico*, fol. 179 verso. Le *Codice Atlantico* est un recueil factice formé d'une série de manuscrits de Léonard, au cours du xvi^e siècle, et appartenant à la Bibliothèque Ambrosienne.

4. « Pour faire le modèle en terre glaise, ensuite en cire, 432 ducats. » *Codice Atlantico*, passage cité.

conduire à l'attaque une armée invisible. On reconnaît le palefroi à la croupe puissante du dessin de la collection Oppenheimer, que l'on retrouve aussi dans une sanguine de Windsor (fig. 3), parmi les figures d'un croquis à la pierre noire, également à Windsor, enfin dans un dessin d'élève à l'Ambrosienne (fig. 5). Le cavalier, nu et casqué, n'est qu'un figurant. Le cheval domine, frémissant, formidable, gardant néanmoins une grâce infinie dans son élan sauvage (voy. pl. hors-texte). « Stupendissimo in far cavalli », écrivait de Léonard Lodovico Dolci. On partage cette émotion admirative de l'auteur du xvi^e siècle en face du cheval de Budapest. Contrairement aux bronzes décoratifs destinés au commerce, ce morceau n'a pas été poli ; les trous de fonte sont à peine effacés, ce qui prouve qu'il s'agit d'un modèle. Quant à la paternité de Léonard, en dehors des dessins cités, la qualité de l'œuvre en fait foi, avec ce mélange de force et de délicatesse qui est le sceau même de Vinci¹.



FIG. 5. — ÉTUDE DE CHEVAUX.
(Dessin. — Bibliothèque Ambrosienne, Milan.)

Le bronze de Budapest augmente d'une pièce authentique l'œuvre du maître. On a été moins heureux pour les peintures. Un érudit de grande valeur, auquel on doit de patientes recherches sur Léonard et son école, M. l'abbé Émile Möller, a cru retrouver la *Vierge au fuseau* dans un panneau appartenant au duc de Buccleuch². On sait qu'en 1501 le carmélite Pierre de Novellara mandait à Isabelle d'Este, marquise de Mantoue, que Léonard venait de terminer pour Florimond Robertet, trésorier de France, un petit panneau représentant la Vierge assise, faisant le geste de dévider les fuseaux, tandis que l'Enfant, les pieds sur la corbeille d'écheveaux, s'emparait du fil. Quelques années plus tard, dans une lettre sans date, Léonard annonce à Charles d'Amboise qu'il rentrera à Milan pour Pâques, et il ajoute : « J'apporterai deux Madones de format différent que j'ai commencées de

1. S. Meller, *Eine Leonardo Bronze*, *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, 1916. — E. Mc Curdy, *Leonardo's Bronze Statuette at Burlington House*, *The Burlington Magazine*, 1930.

2. E. Möller, *Leonardo's Madonna with the yarn-winder*, *The Burlington Magazine*, 1926.

peindre pour le Roi Très Chrétien ou pour qui bon vous semblera¹. »

La composition publiée par M. l'abbé Möller ne correspond pas à la description du carmélite. Il faut croire que nous avons là une des Vierges promises à Charles d'Amboise. Elle est assise près d'un rocher schisteux, coiffée d'un turban ; une voilette couvre son front ; ses cheveux descendent en deux larges nattes sur sa poitrine. Elle attire d'un bras l'Enfant espiègle, qui tient une croix en rotin. Chacun des exemplaires de ce tableau représente un paysage différent. On en connaît quatre, appartenant au duc de Buccleuch, à Lord Battersea², à M. Robert W. Reford, à Montreal, et au Louvre, dans la collection Schlichting. Ce sont des répliques contemporaines, exécutées par de bons élèves. L'exemplaire du duc de Buccleuch paraît le plus beau. Sur celui du Louvre (fig. 6), une fleur de lys orne la robe de la Vierge. Il semble donc évident que l'original perdu de Léonard était destiné au roi de France.

Les peintres anciens ne se piquaient pas d'être personnels. Ils prenaient leur bien où ils le trouvaient. Dans les ateliers, les élèves brossaient des répliques sous les yeux du maître. Par la suite, ces répliques trouvaient également des imitateurs.

On connaît plus d'une composition de Léonard copiée de seconde main. Ces imitations ne permettent pas toujours de conclure à l'existence d'un tableau original, les peintres secondaires s'inspirant souvent d'un dessin du maître. C'est peut-être le cas de la Vierge jouant avec l'Enfant et saint Jean. Ce sujet servit à Cesare da Sesto pour un *tondo*, autrefois dans le Palais Melzi-Barbo, à Milan, et à un anonyme pour un panneau conservé au Musée des Offices³. Une troisième réplique se trouve dans une collection anglaise. Nous en devons la publication à M. Tancred Borenius⁴. Il a indiqué avec beaucoup de sagacité la source de ce tableau : c'est un dessin du Metropolitan Museum. Cependant la grâce exquise du dessin original n'encourage guère à mettre le nom du maître sur cet honnête travail d'atelier.

M. Wilhelm Suida, auteur d'un ouvrage très documenté sur les peintres lombards, a cru découvrir, dans une collection particulière, en Autriche, un Léonard inconnu : *La Vierge au château*⁵. C'est une Madone au visage ovale, aux cheveux dénoués, donnant le sein à l'Enfant. A gauche, on aperçoit une tour crénelée ; à droite, un fleuve et des cimes neigeuses. La composition est charmante,

1. *Codice Atlantico*, fol. 372 verso.

2. Ces deux derniers sont reproduits dans *Illustrated Catalogue of Pictures by Milanese Masters*, Burlington Fine Arts Club, 1899, nos 59 et 60.

3. E. Möller, *Die Madonna mit den spielenden Kindern aus der Werkstatt Leonardo's*, *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1928, 213.

4. T. Borenius, *Leonardo's Madonna with the children at play*, *The Burlington Magazine*, 1930.

5. Suida, *Leonardo und sein Kreis*, Munich, 1929, pl. 30.

mais l'exécution médiocre. Ce bébé boursoufflé, cette mère blafarde, enfiévrée d'ombre, indiquent l'école de Giampetrino. En effet, ce panneau semble inspiré par une peinture de cet artiste : *La Madonna del latte*, à la Galerie Borghèse. Nous avons donc là, selon toute vraisemblance, une peinture d'un collaborateur de Giampetrino. Une autre Vierge, de la même main, se trouve au Palais Pallavicini, à Rome. Il faut croire que le tableau de Vienne vit le jour peu après la mort de Léonard, en cette période où tout Milan s'appliquait à peindre dans la manière du grand disparu. Résignons-nous à ignorer l'auteur de la *Vierge au château*.

M. Adolfo Venturi a été plus heureux : il a publié une esquisse peinte inconnue du Musée de Parme, très proche de Léonard¹. Cette tête penchée, d'une belle expression, paraît être une étude pour sainte Anne. Ébauche de premier jet, elle n'a pas été achevée, comme tant d'autres œuvres du maître. Le capitaine Holford en possédait une copie. Un dessin d'élève appartient à l'Albertina ; un autre, inférieur, figure à l'Ambrrosienne.



FIG. 6. — MADONE.
(Musée du Louvre.)

Cl. Archives Phot.

En dépit de tant de savants efforts, on n'a donc pas réussi à enrichir considérablement l'œuvre peinte du Vinci. Pourtant les chercheurs peuvent garder des espérances : il existe une série de Léonards perdus. Les inventaires du xvi^e siècle mentionnent souvent des ouvrages du grand Florentin², toutefois les scribes naïfs qui les dressaient ne savaient guère distinguer entre les originaux et les copies ou les contrefaçons.

1. A. Venturi, *Leonardiana*, *L'Arte*, 1922.

2. Dans la chapelle de la Cour de Ferrare, il y avait en 1588 une *Judith* de Léonard, restaurée par Bastiano Filippi. Une *Vierge* de Vinci figurait dans les inventaires du cardinal Alessandro d'Este. Voy. A. Venturi, *L'Arte ferrarese nel periodo d'Ercole d'Este*, Bologna, 1890, 116.

Vasari raconte que Vinci peignit une tête de Méduse. En effet, une Méduse flamande, inspirée par le célèbre morceau de Léonard, figura longtemps sous son nom au Musée des Offices. Vasari vit également chez Octavien de Médicis une composition représentant Adam et Ève dans le Paradis terrestre. Selon cet auteur, il s'agirait là du carton d'une tapisserie que l'on devait tisser en Flandre pour

le roi de Portugal. Le chroniqueur anonyme du *Codice Magliabecchiano* avait connaissance d'une aquarelle représentant Adam et Ève. Il s'agit évidemment d'une aquarelle de Léonard, agrandie par la suite, pour servir de carton de tapisserie. Malheureusement l'un et l'autre ont disparu.

Le chroniqueur anonyme parle aussi d'un tableau d'autel commandé par Ludovic de Milan et que ce prince envoya à l'empereur. C'est encore Vasari qui nous apprend que Léonard fit une importante peinture de Neptune conduisant son char, pour le compte d'Antonio Segni, et qu'à Rome le grand Florentin exécuta pour Baldassare Turini, le dataire du pape, deux tableaux : un Enfant Jésus et une Vierge avec l'Enfant. Sur un feuillet des Offices, Léonard lui-même a marqué : « 1478, j'ai commencé les



Phot. Giraudon.

FIG. 7. — École de Léonard de Vinci. LA JOCONDE NUE.
(Dessin. — Musée Condé, à Chantilly.)

deux Vierges Marie. » Dans son traité de la peinture, Lomazzo signale une petite tête de Jésus enfant en terre cuite, faisant partie de sa collection, et un cheval en bas-relief appartenant au sculpteur Leone Aretino². Le même auteur écrit que Léonard exécuta en France une Leda et une Pomone « la face souriante, recouverte d'un triple voile ». De cette Leda, exposée en 1625 à Fontainebleau, on ne connaît que plusieurs croquis du maître et une série de copies d'élèves. Un

1. C. Frey, *Il Codice Magliabecchiano*, Berlin, 1892, 111.

2. P. Lomazzo, *Trattato*. Éd. de Rome, 1844, I, 213 et 301.

tableau de Francesco Melzi, au Musée de Berlin, conserve le souvenir de la Pomone.

Léonard était fort recherché comme portraitiste. Grâce aux poètes de cour, on sait qu'il peignit les maîtresses du More : vers 1490, Cecilia Gallerani, et vers 1497, Lucrezia Crivelli ; après 1504, Isabelle d'Este. L'étude préparatoire de ce dernier portrait, à la sanguine et à la pierre noire, se trouve au Louvre. M. Adolfo Venturi a révélé l'existence d'un portrait perdu de Constance d'Avalos, duchesse de Francavilla¹. Le chroniqueur anonyme rapporte que Vinci peignit sur le vif Ginevra d'Amerigho Benci, Piero Francesco del Giocondo², et enfin la femme de ce dernier, Mona Lisa, l'unique portrait peint du maître qui soit parvenu jusqu'à nous.

Plus d'une grande dame sollicita le peintre renommé. Mais le plus souvent il se déroba aux commandes. Sa lenteur au travail, sa fièvre intellectuelle s'accordaient mal avec la carrière du portraitiste mondain. Comment se serait-il accommodé du rôle de peintre attiré des femmes du bel air, lui que seule la personnalité touchait ! Il notait sur ses carnets : « Giovannina, visage fantastique, habite à Santa Caterina, à l'hôpital. » — « Cristofano da Castiglione, habite la Pieta, a une bonne tête. » Fit-il le portrait de quelques-uns de ces personnages qu'il fixa par la plume ou la sanguine ?

Sur une page du *Codice Atlantico*, on trouve les inscriptions suivantes : *La tête du Duc (Ludovic le More)*. — *Un portrait d'Atalante qui lève la tête*. — *La tête de Geronimo da Feghine*. — *La tête de Gianfrancesco Borso*¹.

Ce passage se rapporte-t-il à des peintures ou à des dessins ? On ne saurait



Phot. Giraudon.

FIG. 8. — GABRIELLE D'ESTRÉES AU BAIN.
(Musée Condé, à Chantilly.)

1. Venturi, *Storia dell'Arte Italiana*, IX, I, 42. C. Frey, *ouvr. cit.*, III.

2. C. Frey, *op. cit.*, p. III.

en décider. Toutefois il semble fort probable que Vinci a fait le portrait de Ludovic. Dans ce temps-là, les princes faisaient grande consommation de portraits. Comment le More aurait-il renoncé à commander le sien à son peintre préféré, chargé de peindre sur le vif ses belles amies ?

On sait l'engouement de François I^{er} pour Léonard. Toutefois, on n'a pas connaissance d'un portrait du souverain exécuté par son hôte illustre. Cependant en 1518, du vivant même de Léonard, un Flamand anonyme peignait le roi en saint Jean-Baptiste. Ce tableau, autrefois dans la Galerie Dowesdell², à présent dans la collection de M. Hulin de Loo, pourrait être un morceau inspiré par le saint Jean du Vinci, alors dans l'atelier de Cloux.

Il convient enfin de ne pas oublier un fameux tableau qu'aucun document ne mentionne, mais qui a sûrement existé : la *Joconde nue*. On sait que Léonard faisait grand cas du portrait de Lise Gherardini. Il l'exécuta à Florence entre 1500 et 1505, ne s'en sépara jamais et l'emporta à Cloux. François I^{er} l'acquît après la mort du Vinci. La vie qu'on menait, à cette époque, dans les ateliers suppose une collaboration intime. Le maître exerçait l'autorité du chef de famille. Et il faut croire que la puissante personnalité de Léonard lui assurait, de la part de son entourage, un respect atteignant à la vénération. Il serait néanmoins inimaginable qu'un rapin sans scrupule ait pu s'amuser à dévêtir la Joconde. Cependant on connaît huit tableaux et dessins exécutés par des contemporains³ — dont quelques-uns excellents élèves de Léonard — montrant le beau corps de nymphe de Madame Lise (fig. 7). On peut en conclure que le peintre était attaché à la Florentine par des liens plus intimes que la curiosité éphémère qu'éveille un gracieux modèle. Les familiers de François I^{er} connurent sans doute dans l'atelier de Cloux la *Joconde en Vénus*, et c'est à elle que l'on doit la mode des portraits à peine voilés, qui charmaient cette société voluptueuse (fig. 8).

ANDRÉ DE HEVESY

1. *Cod. Atlantico*, fol. 317 verso. Publ. par Richter, *ouvr. cit.*, I, 355.

2. J. V. H. Spilmann, *Revue de l'Art Ancien et Moderne*, 1906, 223.

3. Peintures : Lord Spencer Althorpe ; Sir Kenneth Muir Mackenzie, à Londres ; M. Kaupé, à Pallanza ; Musée de l'Ermitage ; M. Chambrières-Arles, à Paris (vendu avec la collection Piot) ; collection Primoli, à Rome, provenant du Cabinet Rospigliosi, portant cette étiquette : « Portrait de la Joconde, maîtresse de François I^{er}. » Dessins : Chantilly et ancienne collection Vallardi, vendu pour 1.000 francs en 1861.



ESTAMPES ET DESSINS DE COROT¹

L'ŒUVRE gravé de Corot est déjà annoncé dans ses premiers dessins et complète admirablement ses études au crayon et au fusain. Il est, au reste, impossible de les séparer si l'on veut étudier le dessin du maître de Ville-d'Avray. Aussi le Cabinet des Estampes a-t-il tenu à montrer à côté de l'œuvre gravé de Corot qu'il possède — un des plus beaux qui soient, grâce à la magnifique donation Moreau-Nélaton et aux dons Bouasse-Lebel et P. Cosson — tout un choix de dessins du maître empruntés au Musée du Louvre.

On sait tout le prix que cet artiste attachait au dessin : « Les deux choses à mes yeux de la dernière importance, disait-il, sont l'étude sévère du dessin et des valeurs. » Cette phrase² explique admirablement l'œuvre de Corot et tout particulièrement la partie de cet œuvre dans laquelle il résumera l'expérience acquise en face de la nature et, avec la seule aide d'un crayon ou d'une pointe, exprimera si bien l'ombre des sous-bois ou la lumière du grand soleil.

Au reste, cette importance donnée au dessin se révèle dans ses plus anciennes études. Si nous regardons, en effet, celles de son premier voyage en Italie, nous sommes déjà frappés de la conscience scrupuleuse apportée au moindre croquis. Qu'il s'agisse d'une colline de rochers recouverts d'arbustes ou du *Panorama de Rome*³ (ville incomparable par la sévérité et la grandeur des lignes, dira-t-il) nous sentons, en même temps qu'une compréhension spontanée de la nature, un réel souci de rendre exactement ce qu'il a sous les yeux. Voyez sa suite de dessins exécutés à *Civita Castellana*⁴ à la *Villa Médicis*⁵, voyez surtout l'exquise série de l'*Arricia*⁶, entre autres la *Vue du palais émergeant au-dessus des bois*⁷. Quel art délicieux de sincérité et de simplicité ! « Je prie tous les jours le bon Dieu de me

1. Exposition ouverte à la Bibliothèque nationale, du 15 janvier au 28 février.

2. Voir l'excellente étude de M. Jean Laran, sur le dessin de Corot, en tête du catalogue.

3. Vers 1825-1826, n° 3.

4. Vers 1826-1827, n°s 9 à 15.

5. 1827, n° 29.

6. Vers 1826-1827, n°s 21 à 25.

7. N° 22.

rendre enfant, disait-il¹, c'est-à-dire de me faire voir la nature et de me la faire rendre comme un enfant. » Sa prière fut évidemment exaucée, car c'est ce parfum de naïveté qui donne tant de charme à son art. Fraîcheur de sentiments qui n'enlevait rien à l'acuité de sa vision ni à la solidité du dessin, mais qui lui permit, tout en se dégageant des doctrines par trop froides de l'École, de reprendre les traditions d'après nature de nos vieux peintres du moyen âge et de rénover ainsi le paysage.

L'exposition montre de simples études de lianes et de ronces qui,



FIG. 1. — Corot. CIVITA CASTELLANA. Mine de plomb. 1827.

par leur fidélité, évoquent certains feuillets de manuscrits du xve siècle.

Le portrait de la *Baratteuse*², celui de *Rosalie Lavallée*³ et surtout cette exquise *Aimée Renoir*⁴ s'apparentent aussi de bien près à l'art de nos primitifs. N'est-elle pas, en effet, d'un art qui rappelle le Charles-Orland de M. de Beistegui, cette petite paysanne, toute jeune sous la grande coiffe cachoise, aux yeux noirs dans la figure pâlotte, au menton pointu, aux lèvres serrées, tenant d'un air sérieux un poupon joufflu dans ses bras ?

1. Causeries notées par M^{me} Aviat.

2. Vers 1835, n° 60.

3. Vers 1835, n° 61.

4. Vers 1835, n° 62.



Cl. Archives Photographiques.

FIG. 2. — Corot. LE LONG DE LA VILLA MÉDICIS. Plume et sépia, 1827.

Vers 1840-1845, le dessin de Corot se transforme. Sans rien perdre de la fidélité à la nature qui, toute sa vie restera la note dominante de son art, Corot en arrive à simplifier. Sa mise en place est toujours aussi sûre, aussi vraie, son dessin toujours aussi exact, mais ce qui semble l'intéresser de plus en plus c'est la science des valeurs, l'expression et le rapport des masses. Il ne s'occupe des détails qu'en dernier lieu et encore le fait-il de façon sommaire. Dans ses paysages ou dans ses figures tous ses soins tendent alors à éliminer ce qui n'ajoute rien au caractère ou au charme du sujet choisi. Pour cela il n'hésite pas à sacrifier ce qui est secondaire et obtient ainsi tout naturellement cette plénitude, cet équilibre harmonieux qui marqueront désormais ses œuvres.

Voyez parmi les dessins exposés, la *Jeune Femme aux mains jointes*¹, la *Fillette mettant son bas*², les *Pêcheurs vidant leurs filets*³, la *Fillette accroupie*⁴, d'une exécution si souple, les études de *Vezelay*⁵, la *Destruction de Sodome*⁶. Voyez surtout le très beau dessin représentant des personnages dans une *Clairière près des Alinges*⁷, dessin vigoureux, d'un coloris puissant; ainsi que le *Village sur une hauteur*⁸, à la tombée du jour. C'est dans cet esprit qu'il tenta sa première eau-forte *Souvenir de Toscane*⁹, en 1845. D'un métier encore malhabile, au trait maigre, aux ombres comme timidement égratignées, celle-ci révèle cependant la main du bel artiste par sa sûreté de mise en place, par la façon dont, malgré la sécheresse, les plans sont justement indiqués, par la composition, enfin, du paysage et la poésie de celui-ci.

Mais l'eau-forte *Souvenir de Toscane* ainsi que la lithographie représentant *Mlle Rosalie*¹⁰ dans le rôle de la mère Boisseau (vers 1836), n'avaient été que des tentatives isolées et ce ne fut qu'à un âge assez avancé que Corot se mit à la gravure. Son premier cliché-verre est de 1853; sa seconde eau-forte, le *Bateau sous les saules*, qui commence véritablement la série, est de 1857 et sa première lithographie sur papier report, de 1871. Il semble donc naturel de conclure que, si Corot revient à la gravure à la fin de sa vie, alors que son art en général, son dessin en particulier ont évolué et atteint la maîtrise, c'est parce qu'il y découvre des moyens d'expression

1. Vers 1840, n° 70.

2. Vers 1840, n° 69.

3. Vers 1840, n° 73.

4. Vers 1840, n° 74.

5. 1841, n°s 75 et 76.

6. 1842-1843, n° 80.

7. 1842, n° 79.

8. 1845, n° 86, sur ce dessin des notes manuscrites concernant les couleurs et les valeurs nous montrent la façon de procéder de l'artiste.

9. N° 132.

10. N° 154.



FIG. 3. — Corot. AIMÉE RENOIR. Mine de plomb, vers 1835.

cf. Archives Photographiques

qu'il n'y avait pas trouvé jusqu'alors et qui s'adaptent mieux à sa manière élargie, à sa synthèse du paysage.

Voyons maintenant le parti qu'il sut tirer des différents procédés, de ceux, du moins, qui le tentèrent. Ce fut sur le conseil de Michelin que, après avoir, tout d'abord, repris la pointe dans ses clichés-verre, Corot se remit à l'eau-forte. Et,



FIG. 4. — Corot. SOUVENIR D'OSTIE. Cliché-verre, 1855.

bien qu'il se soit contenté de les dessiner sur les cuivres préparés, ses eaux-fortes comptent parmi les plus belles et les plus personnelles du xix^e siècle. Le *Souvenir d'Italie*¹, si vapoureux malgré certaines lourdeurs du tirage, les *Environs de Rome*², exprimant si bien le crépuscule ainsi que le *Bois de la Haye*³, le *Dôme Florentin*⁴,

1. 1863, n^o 140.

2. 1866, n^o 141.

3. 1869, n^o 145.

4. Vers 1869-1870, n^o 149.



116. J. M. W. Turner. LES JARDINS D'HORACE. Cliché-verre, 1877.

enfin, si vigoureux et si libre, sont des pièces d'un grand caractère et extrêmement savoureuses. Ce sont des eaux-fortes de peintre dans toute l'acception du mot et le procédé n'a nui en rien à l'inspiration de Corot. Ces paysages, exécutés de souvenir, parfois longtemps après, sa science de la nature les évoque avec une précision, une exactitude des valeurs, une sûreté de sensations, qui les fait s'animer

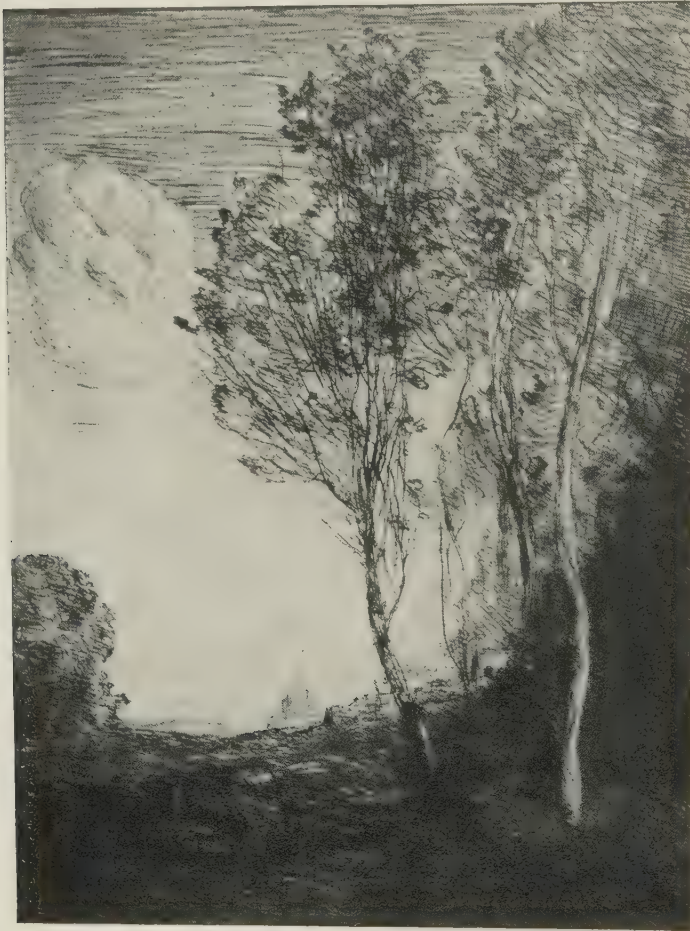


FIG. 6. — Corot. SOUVENIR D'ITALIE. Eau-forte, 1863.

devant nous. On y retrouve toutes ses qualités de franchise et il semblerait même que l'impression ait donné plus de fermeté aux traits. Toutefois dans certains sous-bois, l'air est moins vapoureux que dans ses dessins et l'on y remarque des duretés. Ceci s'explique par son peu d'expérience de l'eau-forte, par le fait aussi que, ne faisant pas mordre lui-même ses planches et n'ayant pas toujours un Bracquemond comme « cuisinier », le tirage pouvait ne pas rendre exactement sa pensée.

Corot est beaucoup plus à son aise dans ses clichés-verre. Sa pointe court sur la plaque avec la même facilité que son crayon sur le papier, et ces dessins sur verre¹, moins connus du grand public, sont

peut-être une des parties les plus attachantes de son œuvre de dessinateur. Ils furent tous exécutés de mémoire, comme une sorte de délassement, de rêverie d'artiste, et Corot s'y laisse aller à son imagination. Regardez cet étonnant *Souvenir des fortifications de Douai*² avec ce reflet lunaire sur l'eau et entre les nuages;

1. Voir Hédiard, Procédés sur verre, *Gazette des Beaux-Arts*, 1^{er} novembre 1903.

2. 1854, n^o 196.

poésie nocturne de grands arbres et d'un peu de ciel ? Et le grand *Cavalier sous-bois*¹, et les *Jardins d'Horace*², et l'admirable *Souvenir d'Ostie*³, tous d'une si grande poésie !

Au reste, si nous comparons ces clichés-verre — et tant d'autres non moins beaux : *Dante et Virgile*⁴, *Environs de Gênes*⁵, *Souvenir du lac Majeur*⁶, *Berger luttant avec sa chèvre*⁷, — avec ses mines de plomb ou ses fusains contemporains, nous constatons qu'ils suivent au point de vue technique l'évolution du dessin de Corot. Notons, cependant, dans certains clichés-verre des griffonis très ténus qui n'existent pas dans ses dessins de la même époque ; ils s'expliquent évidemment par la finesse de la pointe employée, peut-être aussi par la difficulté de se rendre toujours compte du résultat.

Dans ses lithographies, au contraire, Corot ne subit plus aucune contrainte et ses dessins sur papier report ont toute la liberté et toute l'ampleur des dessins à la mine de plomb ou au fusain qu'il exécute à la même époque. Il trouve même dans la lithographie, dans la faculté d'étendre des gris sourds faisant valoir les blancs, et sur lesquels s'enlèvent nerveusement les traits noirs du



FIG. 7. — Corot. LE PETIT CAVALIER. Dessin à la pierre noire, vers 1870.

1. Vers 1854, n° 198.

2. 1855, n° 216.

3. 1855, n° 213.

4. 1858, n° 248.

5. 1860, n° 255.

6. 1871, n° 264.

7. 1874, n° 276.

dessin, un moyen nouveau et qui convient admirablement à sa manière.

A cette manière si fondue, si lumineuse, appartiennent quelques-unes des plus belles de ces lithographies : le *Clocher de Saint-Nicolas-lès-Arras*¹ s'enlevant en blancheur dans une échappée de bois ; le *Repos des philosophes*² au bord d'une clairière ; le feuillage léger, le caractère des *Saules et peupliers blancs*³. D'autres, moins estompées semblent de simples fusains assez sommaires, mais admirablement



FIG. 8. — Corot. SAULES ET PEUPLIERS BLANCS. Report sur pierre, 1871.

en place et d'un charmant sentiment, tels la *Rencontre au bosquet*⁴ ou le *Moulin de Quincy*⁵. D'autres encore sont d'une telle justesse de valeurs, d'une telle vérité, qu'elles semblent peintes, tant l'artiste, avec simplement quelques touches, a su indiquer tout un paysage. Regardez à ce propos le *Fort détaché*⁶ où quelques coups d'estompe font jaillir ces dunes blondes, ces murailles grises se profilant sur un c^{iel} '

1. 1871, n^o 155.

2. 1871, n^o 163.

3. 1871, n^o 170.

4. 1871, n^o 157.

5. 1871, n^o 167.

6. 1874, n^o 173.

lavé, ces arbrisseaux frémissants ; ou bien encore l'admirable *Coup de vent*¹ : les ondulations du sol, le lointain horizon assombri, le village niché dans un vallonnement, les bois sombres sur lesquels il se détache, les grands nuages bousculés, les arbres et l'homme ployant sous la rafale.

Un art si simple et tellement évocateur décèle une profondeur de sentiment,



FIG. 9. — Corot. LE COUP DE VENT. Report sur pierre, 1871.

une connaissance de la nature, une science du dessin qui vous laissent rêveur. C'est en effet l'époque où l'art de Corot est le plus grand. Sa fraîcheur d'inspiration étant cernée aussi vive, sa sincérité aussi touchante, sa maîtrise atteint alors un degré que, dans sa modestie, il ne soupçonnait pas lui-même. Car, dans son amour si profond de la nature, s'il éprouve toujours les mêmes douces émotions à l'orée d'un bois, parmi les arbres d'un verger ou au bord d'un étang, il saisit cependant

1. 1871, n° 159.

plus vite les aspects caractéristiques d'un paysage et il semble que dès lors, il ne se soit plus attaché qu'à en rendre les grandes lignes. On sent, en effet, que Corot cherche avant tout à rendre l'aspect, le moment, le caractère d'un paysage, et c'est en cela seulement qu'il annonce les impressionistes. Les dessins de la fin de sa vie sont établis avec une vigueur et surtout une sobriété qui soulèvent l'admiration. Il y recueillait la récompense de plus de cinquante années d'efforts soutenus avec une rare ténacité. Son dessin si serré, si poussé, des débuts s'était peu à peu élargi et simplifié pour atteindre dans cette dernière période toute sa beauté.

Tout naturellement l'évolution de son art fut celle des grands maîtres, d'un Rembrandt, d'un Degas, partant de l'imitation patiente et consciencieuse de la nature pour aboutir à une stylisation d'un caractère et d'une noblesse qui n'appartiennent qu'à lui. Et son exemple de patience, de travail et de modestie, mais aussi de foi et de persévérance n'est-il pas un des meilleurs enseignements pour nos jeunes artistes ?

P.-A. LEMOISNE





BIBLIOGRAPHIE

LIVRES

L'Art des xix^e et xx^e siècles. — La commémoration du centenaire de la conquête de l'Algérie a fait l'objet de deux très belles expositions organisées l'une au Petit-Palais à Paris, l'autre au Musée national d'Alger, mais ces réunions d'œuvres d'art ne furent que temporaires. Heureusement, le volume de la collection du centenaire consacré à la vie intellectuelle et artistique laisse une trace plus sûre. Confié à M. Jean Alazard, l'érudit conservateur, et même le principal créateur du Musée national d'Alger, ce volume s'intitule **L'Orient et la peinture française au xix^e siècle**, embrassant tout le mouvement artistique d'Eugène Delacroix à Renoir (228 p., Plon éditeur).

Sans doute peut-on reprocher à l'auteur de n'avoir pas suffisamment insisté sur les références et de n'avoir pas fait suivre son ouvrage d'un catalogue (qui risquait d'ailleurs d'être un peu trop brefs), mais, malgré sa belle tenue scientifique, ce volume est moins aux érudits qu'au grand public.

L'auteur, qui possède à fond son sujet, a su découper les divers chapitres. Il a pu entrer les assez rares précurseurs de la colonisation, comment l'expédition de Bonaparte en Égypte et la guerre d'indépendance grecque développèrent en France le goût de l'Orient. D'un Orient de fantaisie, à dire vrai, et dont les œuvres, d'ailleurs fort remarquables, du futur baron Gros ne corrigèrent guère les erreurs, puisqu'en somme le paysage n'y apparaît qu'à peine. Il fait ensuite revivre la fort curieuse figure d'un petit maître, assez connu, Monsieur Auguste, dont les collections de bibelots et de costumes orientaux influencèrent plus que ses toiles, les artistes de son temps, Delacroix en tête.

C'est pourtant à Delacroix qu'il faut arriver pour avoir le premier des grands orientalistes véridiques, car, aussi bien Decamps dont l'influence fut considérable, que Marilhat *l'Égyptien*, eurent surtout le goût du pittoresque oriental. Il n'est point utile de rappeler, après M. Alazard, les voyages de Delacroix en Algérie, puis au Maroc, mais il est bon de noter que si « *Delacroix reste pour la première moitié du xix^e siècle le plus extraordinaire évocateur de l'Orient, qu'il a pu observer pendant quelques mois... on peut retrouver dans ses toiles africaines certains défauts inséparables de l'état d'esprit romantique...* »

En tout cas, il donna très fortement le goût de l'Orient en France, si fortement même que des artistes, un peu pressés de réussir, fabriquèrent bientôt un véritable poncif oriental et lassèrent le public. M. Alazard volontairement n'a parlé d'Eugène Delacroix qu'en tant que peintre orientaliste.

Dans la collection des « Classiques de l'art », M. Louis Hourticq donne une étude complète sur **Delacroix** (in-8°, XV, 190 p. 234 illustrations; Hachette éditeur). L'auteur a su résumer toute l'histoire du peintre en quinze pages d'un texte évidemment un peu petit et fort serré; il y a joint une bibliographie sommaire mais suffisante, et des tables permettant de facilement retrouver les diverses œuvres et de les dater. C'est là un travail de peu d'étendue matérielle, mais qui suppose une fort longue préparation. Pour le reste, les deux cent trente-quatre reproductions de toiles, tirées en simili, sont juste suffisantes pour donner une idée générale du sujet, mais non pour juger même superficiellement de la valeur de l'œuvre. Toutefois, la publication des diverses variantes exécutées sur un même thème et de détails des grandes toiles est fort utile.

Je ne me suis un peu étendu sur les chapitres consacrés à Delacroix et à ses immédiats prédécesseurs que pour marquer avec quelle scrupuleuse méthode l'auteur s'efforce de définir l'orientalisme de chacun des grands artistes.

Il est évidemment un peu tard pour parler encore de l'exposition Delacroix, mais il est bon néanmoins de signaler l'excellence du **Catalogue** rédigé à cette occasion par la Direction des Musées nationaux et préfacé par M. Paul Jamot. Ce fort volume de 375 pages constitue un répertoire très précis et très commode.

Les pages consacrées à Théodore Chassériau, qui ne fait qu'ajouter un cadre oriental à sa mélancolie et à son goût inné de l'exotisme; à Fromentin, qui mêle à ses impressions orientales des thèmes bibliques, et, somme toute, raffine trop; enfin, celles qui marquent l'apparition tardive du réalisme oriental avec Belly, et son épanouissement avec Dehodencq et surtout Guillaumet, sont tout aussi bonnes et intéressantes. J'avoue goûter moins la fin du volume et il ne me paraît pas, malgré les solides arguments de M. Alazard, que les artistes modernes plus ou moins rattachés à l'impressionnisme, comme Renoir et Lebourg, aient vraiment beaucoup tiré de leur séjour outre-Méditerranée.

Les éditions Crès ont confié à M. Léon Deshairs la monographie de **C. Despiau** (in-4° 76 p., 60 illustrations hors texte) et le choix est excellent, car ce petit volume n'est pas seulement une étude technique de l'œuvre considérable du grand sculpteur mais aussi un ouvrage écrit avec une véritable verve familière, qui fait aimer l'artiste en même temps qu'elle le fait connaître. Tout le passage relatif à la manière dont Despiau entend réaliser un buste serait à citer. Ce n'est point seulement l'exposition d'un procédé personnel, c'est une véritable définition de l'art du statuaire. La présentation de l'ouvrage vaut le texte : en plus des soixante grandes reproductions des principales œuvres, ce livre est illustré de nombreux dessins dans le texte et hors texte, d'après des dessins de l'artiste. Un catalogue très complet, par genre et par année, complète cet ouvrage qui est à peu près indispensable à qui veut connaître Despiau et son œuvre.

Sous le titre **Early american portraiture**, M. Frederik Fairchild Sherman (65 p. et de nombreuses illustrations hors texte, New-York, privately printed) a réuni une série d'études consacrées à des peintres américains, dont, pour certains, la renommée n'a guère touché l'Europe.

Ces assez courtes études, cinq à six pages en moyenne, n'ont point toutes un égal intérêt. Certaines valent surtout comme curiosité, exemple le portrait du Major Pitcairn peint à l'aquarelle par Paul Revere, d'autres au contraire comme les études consacrées à John Turnbull, *patriote et peintre de portraits*, ou à Franck Duveneck, *le maître américain du portrait à la fin du XIX^e siècle* (et M. F. F. Shermann a bien soin de préciser que Sargent vécut et peignit presque uniquement en Angleterre) ont une tout autre portée. On pourrait en dire autant du chapitre où l'auteur étudie les divers portraits de George Washington peints ou dessinés du vivant du grand homme d'État (il en compte cinquante et avoue qu'il pense être fort audessous de la vérité!) Quel est le plus véridique de ces portraits? M. F. F. Shermann reconnaît que le plus populaire est le *Athenæum Head* de Gilbert Stuart, mais, pour des raisons diverses et des motifs autant psychologiques qu'artistiques, il penche à croire que la miniature due à Nathaniel Fullerton (1776) est, en sa laideur, infiniment plus ressemblante. Chacune des études est complétée par un catalogue, qui ne prétend point être exhaustif, des œuvres de l'artiste étudié. On remarquera, sans grand étonnement, qu'aucune des œuvres ainsi citées n'est abritée par un musée européen.

Dans la collection des « Maîtres de l'art moderne » (Rieder édit.), M. de Ridder consacre un volume à **James Ensor**. En ce petit livre de moins de soixante pages, l'auteur a su donner une impression très complète de la vie et de l'œuvre de l'artiste qui est, je crois, son compatriote. Surtout il

s'est appliqué à défendre autant qu'il l'a pu Ensor d'être peintre satanique par... Peut-être M. de Ridder a-t-il raison... oranges per... dont Jean Le... peint... ostendais gêné... viren... renommée, a beaucoup de squelettes et... d'Ensor, et le fait d'être né, n... d'origine britannique, dans une br... souvenirs par les touristes ne suffit pas à tout expliquer. Un reproche, qui s'applique d'ailleurs à tous les volumes de cette collection, doit être fait à l'illustration du James Ensor de M. de Ridder : les reproductions sont groupées un peu au hasard et il arrive bien souvent que l'on cherche vainement parmi elles une toile capitale et abondamment citée dans le texte.

Dans la même collection, M. François Boucher présente une étude sur un autre peintre belge, **Alfred Stevens**, en qui il voit le meilleur des peintres de la vie du Second Empire. Cet artiste, héritier des grands maîtres flamands, et qui peint avant tout la Femme, était tout à fait qualifié pour comprendre et rendre les aspects d'une époque où celle-ci tint un si grand rôle. Le moment est bien choisi pour publier une étude sur cet artiste, car Alfred Stevens commence à reprendre peu à peu le rang qu'il avait perdu, on ne sait pas trop pourquoi, dans l'estime des amateurs.

Les Éditions Crès ont publié récemment un deuxième volume de **La peinture indépendante en France**, par Adolphe Basler et Ch. Kunstler. Ce livre mène de Matisse à Segonzac. Il a toutes les qualités et tous les défauts du premier volume. Toutes les qualités, car il est aussi clair et pertinent que possible; tous les défauts, parce que, de même, trop bref en chacun de ses chapitres. Il était normalement impossible de mettre tant de choses en si peu de pages et généralement chacun des chapitres semble le résumé, pas même le sommaire, de l'étude qui pourrait être faite. Il faut cependant faire exception à cette critique en faveur des pages qui traitent de l'école cubiste. Bien entendu, le même reproche s'applique à un autre volume de la même collection, celui où M. Emile Waldmann étudie **La peinture allemande contemporaine**. Même caractère de sommaire, mais ici la division en chapitres n'intervient pas, on sent moins la brièveté de chacune des études.

M. Casson donne par son **XXth Century sculptors**, une suite, au volume qu'il avait fait publier en 1928 sur *quelques sculpteurs modernes* et il y ajoute des appréciations d'ordre général sur le point de vue moderne, sur la *Public Sculpture*. Son livre qui est présenté dans de très bonnes conditions, bien que sans véritable luxe, est intéressant à plus d'un point de vue, notamment à celui du choix même des artistes, mais il néglige des maîtres

classique
même
Carl Milles, Paul M... et
de Rodin. On c... con-
considérable... ence
s, et ce n'es... sans
re une des pl... impor-
enko, et, moins justemer-
sans... Zadkine.

PIERRE BERTHLOT.

ERIK MOLTESEN. — **Giotto und die Meister der Franzlegende.** Copenhague. Éd. Wilh. Jun Tryde, 1930; in-8°; 94 p.; ill.

Le problème de la paternité des fresques de la légende de saint François dans l'église supérieure d'Assise a été longtemps débattu parmi les historiens d'art. M. A. Venturi a consacré des pages importantes à cette question qui n'a pas encore reçu de solution définitive. Parmi les études consacrées à ce sujet, le livre de M. E. Moltesen est l'une des plus importantes et des plus utiles. Avec beaucoup de finesse et de compétence, il parvient à discerner deux artistes différents qui ont travaillé tantôt ensemble, tantôt séparément aux fresques en question. L'auteur éclaircit bien des points obscurs sur les rapports de Giotto avec ces peintures, dont une partie revient à coup sûr à ce dernier.

Les œuvres de l'artiste à Padoue et à Florence et leur étude comparative fournissent une base solide à cet examen. Il nous reste à déplorer qu'une mort prématurée ait mis fin aux travaux du jeune auteur sur le trecento italien, travaux dont le présent volume n'était que l'amorce. M. J.

G. F. HILL. — **Dessins de Pisanello**, choisis et reproduits avec introduction et notices. Paris et Bruxelles, Les Éditions Van Oest, 1929. I vol. in-f°, 72 p. et LXIV pl. — **A Corpus of Italian medals of the Renaissance before Cellini.** London, British Museum, printed by order of the Trustees, 1930. I vol. de 371 p. et I vol. de CCI pl.

Nous groupons ici deux des récents ouvrages du nouveau directeur du British Museum, qui présida longtemps, jusqu'en ces mois derniers, avec l'autorité que l'on sait, aux destinées du Cabinet des médailles de Londres. Auteur d'un excellent volume sur Pisanello, paru en 1908, il n'a cessé d'être fidèle à son héros. Les planches qu'il nous présente, où se trouvent reproduits des dessins extraits en grande partie du Recueil Vallardi, du Louvre, seront pour beaucoup une révélation. On ignore trop quel don merveilleux d'observation, quel sentiment unique de la vie animale, furent l'apanage de ce quatorcentiste italien, l'auteur des fresques de Sainte-Anastasie de Vérone, et le père de la médaille moderne. Les meilleurs des Japonais n'ont pas mis plus de passion froide à analyser le détail de l'objet vivant de leur étude, pas eu plus

de bonheur à l'exprimer d'un trait sûr, impeccable. Le bel album qui est mis désormais à la disposition du public sera feuilleté avec profit par les amateurs et les artistes.

M. Hill mérite encore notre reconnaissance pour le monument considérable que plus de vingt années d'études et de patientes recherches, poursuivies d'abord en dehors de son service officiel, puis avec l'agrément des directeurs du British Museum, lui ont permis d'élever à la médaille italienne de la Renaissance. Les travaux ne manquent pas sur la question. Un des plus récents est celui de M. Georg Habich, directeur du Cabinet de Munich. L'un des premiers à débrouiller la matière fut l'érudit collectionneur Alfred Armand, dont le répertoire est entre les mains de tous les spécialistes. Nous avons maintenant le « corpus » qui nous manquait, et dont la consultation quotidienne s'impose aux curieux et aux savants. Les numismates seuls pourront se rendre compte de la somme énorme de travail imposée par de tels ouvrages. L'auteur s'est imposé la tâche d'examiner toutes les collections publiques ou privées de quelque importance, pour découvrir sinon l'original, du moins, dans chaque cas particulier, le meilleur exemplaire de la pièce décrite, or son catalogue comprend plus de 1118 numéros. Une brève notice biographique accompagne le nom de chaque artiste. Chaque médaille est décrite, son signalement exact est accompagné d'une bibliographie suivie d'une énumération de tous les exemplaires dignes d'être cités. N'oublions pas de faire l'éloge des tables, indispensable appareil d'un ouvrage de ce genre : index de correspondance avec le répertoire d'Armand, index des personnages représentés, index des auteurs, index des légendes, index général. La méthode est magistrale et sans défaillance ; elle témoigne d'une science et d'une expérience incomparables.

On ose à peine faire quelque critique à une œuvre aussi imposante. Pourtant, je ne crois pas que dans sa poursuite « du meilleur exemplaire », M. Hill soit toujours à l'abri du reproche de partialité. Plusieurs des médailles reproduites en des planches fort bonnes sont incontestablement des « surmoulés », ou des exemplaires postérieurs, retouchés et reciselés, au point de défigurer l'original, souvent insaisissable. D'autre part, n'y aurait-il pas lieu de faire quelque travail d'épuration dans l'œuvre supposé d'un Pisanello — ceci sans aller jusqu'à l'excès de rigueur auquel se sont livrés récemment MM. Calabi et Cornaggia ? M. Hill s'est interdit, et à juste titre, dans son *corpus*, toute appréciation esthétique. En rendant hommage à qui de droit, du simple point de vue de la critique d'art, il y aurait une étude à faire sur la médaille italienne du xve siècle, où, certes, tout n'est pas à louer.

Je signale en terminant que la médaille alle-

mande vient de faire l'objet d'une publication de M. Habich, qui n'a rien à envier au *Corpus* des médailles italiennes. Quel éditeur courageux serait disposé en France, à compléter la trilogie, avec un monument semblable consacré à la médaille française? Le sujet n'en vaut-il pas la peine? J. B.

FRANZ STADLER. — **Dürers Apokalypse und ihr Umkreis.** Éd. Piper & Co, Munich 1929; in-8°; p. 127; pl. 16.

Parmi les études récentes sur l'évolution de l'art de Dürer graveur, le livre de M. F. Stadler doit occuper une place d'honneur. Il prend place parmi les meilleurs travaux connus sur ce sujet, à savoir ceux de Sir Martin Conway, Gustave Pauli, Max Friedlaender, Flechsig, Tietze, etc. Personne peut-être n'est allé aussi loin que notre auteur dans son essai de fixer les bases chronologiques de l'œuvre de l'artiste et, ce qui est particulièrement important, dans l'effort qu'il a fait pour étayer cette chronologie par l'analyse stylistique des créations de Dürer, à partir de ses débuts.

L'étude de M. F. Stadler a pour centre les gravures de l'Apocalypse, de la Passion, et les eaux-fortes, les dessins et les paysages à l'aquarelle de la même période. L'étude de la facture et du style permet à l'auteur de situer dans le temps ces différentes œuvres; il en ressort un certain nombre de faits nouveaux, méconnus par beaucoup d'érudits. Un exemple entre autres : il paraît acquis que les premiers essais pour l'Apocalypse et la Passion se placent à l'époque du séjour de l'artiste à Venise et non pas à la période de Nuremberg (fin du xv^e siècle), comme on le croyait jusqu'à présent, fait d'une grande importance pour qui veut se faire une idée juste des étapes par lesquelles est passé l'art de Dürer.

M. J.

LOUIS HOURTICQ. — **Le Problème de Giorgione.** Paris, Hachette, 1930; in-8°, 212 p., 20 ill., 15 pl., index.

Le livre de M. L. Hourticq sur Giorgione est une mise au point des idées que l'auteur a exprimées à plusieurs reprises, et tout récemment encore dans la *Revue de Paris* du 1^{er} octobre 1930 (voir notre compte rendu, *G. B. A.*, décembre, *Revue*, p. 400-1). Dans son nouveau volume, l'auteur développe son argumentation et présente le problème dans toute son ampleur, en utilisant les données qu'on peut recueillir sur Giorgione, divers témoignages plus ou moins contemporains, ou ceux qui suivent de près l'époque de son activité. L'analyse des œuvres de l'artiste et de celles qu'on lui a attribuées à maintes reprises complète l'enquête. L'auteur s'efforce de restituer à leurs véritables créateurs les tableaux qu'il croit attribués à tort au maître de Castelfranco. Beaucoup d'observations d'un grand intérêt, d'une finesse et d'une nouveauté

incontestables permettent aux lecteurs de s'orienter dans la question et d'apprécier la contribution importante apportée par l'érudit critique à la solution du problème de la personnalité de l'artiste.

Il apparaît néanmoins qu'un parti pris de scepticisme conduit M. L. Hourticq dans son livre, aussi bien que dans ses études précédentes sur la même question, à des conclusions trop catégoriques, opposées à la tradition, conclusions qui sont partiellement contredites par les documents de l'époque. Nous avons insisté ailleurs (*G. B. A.*, décembre 1930) sur l'importance du témoignage de Castiglione (de beaucoup antérieur à celui de Vasari) qui considérait Giorgione comme un des plus grands peintres de l'époque. Ce témoignage s'oppose donc nettement à la théorie de M. Hourticq, qui voit dans Vasari le créateur de la légende d'un Giorgione, chef d'école (parallèlement à Léonard, etc.). D'autre part, parler d'une *manière picturale*, censée immuable, d'un peintre auquel on ne reconnaît de droits que sur quelques tableaux secondaires, et, à plus forte raison, nier la possibilité d'une évolution dans cette manière, nous semble téméraire. Il ne faut pas oublier, en outre, que la collaboration de plusieurs artistes était d'un usage très répandu, presque généralisé, à l'époque de la Renaissance, et de plus que l'œuvre d'un artiste, conçue par lui, fut le plus souvent exécutée par lui et *par ses élèves* : tout cela affaiblit l'argumentation de l'historien dirigée contre un certain nombre d'attributions livrées par la tradition et adoptées par la plupart des critiques d'art les plus qualifiés. M. Hourticq oppose à cette tradition (voir l'attribution de la *Vénus* de Dresde) non pas des arguments de faits ou de nouveaux documents historiques et incontestables, mais des impressions personnelles, parfois des constructions purement logiques, donc irréelles, par exemple les dimensions, le modèle plus ou moins identique chez Titien, l'analogie d'une attitude, etc. D'ailleurs, il ne s'applique qu'à trouver des traits de ressemblance avec le peintre auquel il attribue un tableau de Giorgione et passe sous silence les *différences*, plus frappantes encore.

On s'étonne de ne pas voir citer dans une enquête aussi complète quelques documents d'une certaine importance, tels que le catalogue de la collection d'Andrea Vendramin, collection tout à fait différente de celle de Gabriele Vendramin décrite par Michiel, qui contenait treize peintures de Giorgione. Ce catalogue, comme on le sait, fut publié en 1627, avec les reproductions des tableaux (M. T. Borenius en a donné une réédition en 1923). Malgré la date tardive de ce catalogue, la collection appartenant à un amateur *préoccupé des questions d'attribution*, il nous semble que sa discussion, tout au moins, s'imposait pour donner le tableau de l'ensemble de nos connaissances sur l'artiste italien.

Ces réserves ne diminuent en rien l'importance

et l'intérêt du livre en question. Sa clarté, sa lecture facile, la netteté avec laquelle sont exposées les idées de l'auteur permettent au lecteur de se faire une opinion sur les données du problème, tel qu'il se présente à l'érudit. Le premier chapitre traite de ce que l'auteur appelle la légende de Giorgione, le second de l'œuvre de l'artiste reconnue par M. Hourticq comme authentique et des jugements de valeurs qui s'en dégagent, le troisième des gravures giorgionesques, le quatrième et le cinquième de Sebastiano del Piombo et de Titien dans leurs rapports avec le peintre de Castelfranco.

M. J.

PAUL-HENRI MICHEL. — **Un idéal humain au xv^e siècle. La pensée de L. B. Alberti (1404-1472).** Paris, Société d'éditions les Belles-Lettres, 1930, 650 p.

C'est à ceux des historiens d'art ou des étudiants à qui une observation trop exclusive de leur sujet fait perdre de vue son essence même, qu'il faut recommander la lecture d'un ouvrage de ce genre. A l'aurore de la Renaissance, et vingt-cinq ans avant Léonard de Vinci, Leo Battista Alberti dresse le monument achevé d'une pensée qui éclaire toute son époque et diffuse son rayonnement bien au delà. Un tel homme construit toute sa personne morale comme un temple à l'antique auquel ne manque pas la sévère parure d'un ornement sagement mesuré. Comment oser aborder l'un quelconque des problèmes que pose à notre curiosité une des phases les plus fécondes de l'histoire de l'humanité sans recourir à un si riche trésor ? L'expérience d'Alberti est universelle et sa philosophie enclot dans un cercle parfait une science accomplie. L'art, pour être l'objet de sa prédilection, n'est pourtant que la fleur suprême d'un organisme vivant dont il s'efforce de dégager les multiples ressorts. Cette joie de la connaissance, but idéal de la recherche humaine, et non plus, comme au moyen âge, conçue comme le substrat de la foi, c'est sans doute ce que la Renaissance apportait de plus neuf au monde. C'est à définir la beauté platonicienne, cet absolu lointain, mais non pas inaccessible, que s'évertue le penseur, et ce que la science doit lui fournir, ce sont les moyens de l'atteindre ; la sculpture, la peinture, l'architecture, la musique, en sont les diverses applications, les conditions mêmes de cette splendeur que crée la *virtù*. Nous n'avons guère le loisir de suivre ici l'auteur de cette excellente thèse de doctorat dans les détails d'une analyse à la fois claire et complète, mais nous constaterons que cette beauté dont les différents aspects le captivent, Alberti a su la réaliser dans l'harmonie, pour ainsi dire plastique, de sa pensée autant que dans ses ouvrages d'architecture. L'armature encore scolastique de son raisonnement offre à notre attention un cadre qu'on

pourra trouver trop rigide ; elle a pourtant une souplesse qu'on estimera en lisant des phrases telles que celle-ci, où M. P. H. Michel résume un des passages de cette œuvre considérable : « l'œuvre d'art doit ressembler à un être vivant, elle doit être un objet à la fois un et multiple, obéissant à un rythme interne qui est sa loi propre », et ailleurs : « je redoute la pauvreté dans une composition, mais je craindrais bien plus une abondance qui ne s'accorderait pas avec la dignité ». Ce n'est pas trop dire que la pensée de Leo Battista Alberti pourrait faire encore de nos jours la matière d'un utile et précieux enseignement.

J. B.

LOUIS RÉAU ET GEORGES LOUKOMSKI. — **Catherine la Grande.** Paris, éditions Le Calame, s. d., in-4^o, planches.

MM. Louis Réau et Georges Loukouski viennent de nous donner en collaboration, l'un pour le texte, l'autre pour le choix des illustrations, un fort intéressant ouvrage sur Catherine II. M. Louis Réau nous montre le rôle que Catherine II, la Grande Catherine, a joué dans le domaine artistique. Elle prétendait avec modestie ne rien entendre aux arts, mais elle fut mieux qu'une femme de goût : une admirable animatrice, d'une activité dévorante. Ses constructions, ses commandes, ses achats massifs sont exposés par nos auteurs d'une façon exhaustive. Nous connaissons déjà beaucoup de ces faits par les ouvrages antérieurs de M. Louis Réau ; leur réunion est agréable et utile. L'illustration, intéressante et bien choisie, est assez bonne.

A. C.

FERRAND W. HUDIG. — **Delfter Fayence. Ein Handbuch für Sammler und Liebhaber.** Berlin, Schmidt, 1929, in-8^o, 348 p., fig. (Bibliothek für Kunst und Antiquitätensammeln).

Ce livre, nouveau venu dans une série qui compte déjà des ouvrages bien adaptés à l'instruction des collectionneurs, est un manuel remarquable de la faïence de Delft.

Il arrive en temps opportun, lorsque, après de nombreux travaux touchant la matière, une synthèse s'imposait. La première *Histoire de la faïence de Delft*, publiée en 1878, incorporée ensuite par son auteur le Français Henri Havard, dans la *Céramique hollandaise* (1909), comportait beaucoup de lacunes et d'inexactitudes. Depuis, et surtout en ces dernières années, quelques érudits étudièrent la poterie batave : ils exhumèrent des textes, firent paraître des travaux partiels, sur les carreaux entre autres, et des ouvrages généraux ; parmi ces derniers, citons l'un des plus récents et des plus estimés, *Old dutch pottery and tiles* (Londres, 1923) par Elisabeth Neurdenburg et B. Rackham. Nul n'était mieux désigné que M. Hudig, professeur à l'Uni-

versité d'Amsterdam, ancien conservateur au Musée d'Amsterdam, où il s'occupait spécialement des céramiques, pour tirer de ces matériaux un exposé à la fois pédagogique et savant.

Après un aperçu sur la bibliographie ancienne et moderne du sujet, il relate l'histoire de la faïence deltoise.

L'industrie de la faïence fut introduite d'Espagne et d'Italie, pendant le xvi^e siècle, aux Pays-Bas méridionaux et florit à Anvers. Elle pénétra de là aux Pays-Bas du nord, et prit en Hollande, à partir de 1600, une grande extension. Dès ce moment, Delft en est le centre principal ; cette ville laisse loin derrière elle les autres cités spécialisées dans la confection de carreaux. Les circonstances la favorisent : la Compagnie des Indes en fait un marché céramique pour écouler des produits importés ; les fabricants de faïence y trouvent à leur disposition les locaux et le personnel délaissés par les brasseries qui, de 1660 à 1667 sont tombées de quatre-vingt-deux à quinze. Dans la seconde partie du xviii^e siècle, Delft traverse une crise économique ; les faïenceries en pâtissent ; elles sont atteintes, en même temps, par la mode des porcelaines anglaises. En 1798, sur trente, il en reste dix ; puis, en 1825, quatre ; enfin, une seule, qui vit encore aujourd'hui.

La faïence de Delft se proposa toujours la contre-*façon*, à prix modérés, de céramiques étrangères en vogue. Elle imite au xvi^e siècle, les faïences italiennes et espagnoles ; ensuite la porcelaine de Chine que la Compagnie des Indes amène par quantités considérables, de 1605 à 1640, et dont elle vend une partie aux enchères, à Delft même. Cette importation cesse, pour raison politique, de 1640 à 1680, et les porcelaines japonaises règnent alors, puis elle reprend et atteint, au xviii^e siècle, son apogée. A la fin du xviii^e siècle les fabriques deltoises essaient en vain de se sauver par le pastiche de produits anglais.

Les influences successives subies par la faïence de Delft en déterminent l'évolution. M. Hudig relate, à l'aide de textes et d'exemples précis (vases, services de tables, bibelots, carrelages, etc.), comment varient, au cours du temps, les matières employées, les procédés de fabrication, les formes et le décor. Une originalité du livre est d'étudier ce dernier, non par ateliers, mais par motifs, ce qui est plus clair. Sans entrer dans le détail, disons seulement que le décor bleu sur fond blanc, si caractéristique, va de 1680 à 1760. Le manuel est complété par des renseignements sur les imitations de la faïence de Delft, par un chapitre, sur les divers ateliers avec fac-similés de leurs marques ; par une bibliographie et des index.

Nous savons gré à ce volume sobre et aisé, bien présenté et bien illustré, de nous familiariser avec une branche séduisante de la céramique. Ce n'est certes pas la plus originale. Mais bien qu'elle s'in-

terdisse l'invention, le goût des potiers hollandais s'y fait jour dans l'interprétation et aussi dans la création de sujets chers au réalisme national : figures rustiques, et, sur les carreaux, kermesses, paysages, marines, intérieurs d'églises. Les profanes de la céramique eux-mêmes auront plaisir à contempler ces objets qu'ils ont vu luire dans les « intérieurs » de Pieter de Hooch, dans les natures-mortes de Kalf, et à retrouver, jusque dans cet art mineur, l'esprit du grand art hollandais.

CLOTILDE BRIÈRE-MISME.

MARCEL BRION. — **Turner**. Paris, éditions Rieder, 1929. In-8°, 64 p., 60 pl. (Maîtres de l'art moderne).

Turner est par excellence le peintre du ciel et de l'eau. Il s'est plu surtout à rendre la magie de la lumière jouant sur les flots. Pour y atteindre, le fils du pauvre barbier de Maiden Lane a longuement parcouru la campagne anglaise avec ses abbayes en ruines, la plage de Margate, la vallée du Rhin et ses bords, les bords des « rivières de France », les Alpes et enfin Venise (1830) où il semble avoir trouvé le merveilleux rayonnement de lumière qu'il désirait et qu'il peignit avec passion jusqu'à sa mort (1851). Il a longuement étudié les maîtres du paysage : Vandeveldt, Poussin, Lorrain, mais après le voyage d'Italie (1818) il est en possession de son génie propre et, désormais, il peint les paysages de ses rêves, surtout ces « marines » où le ciel et l'eau se confondent dans une féerie éblouissante et immatérielle, « visions dorées » comme disait Constable, que raillaient maints contemporains, mais auxquelles applaudissait Ruskin : « nous ne sommes pas mûrs pour ses œuvres, il est trop au-dessus de nous. » Sa vie fut toute consacrée à son art. Misanthrope et avare, il entassait tableaux, aquarelles, croquis, dans la collection dont il légua l'ensemble à son pays.

A. C.

MUSÉE NATIONAL SUISSE A ZÜRICH. — **Trente-septième rapport annuel (1928)** présenté au Département fédéral de l'Intérieur et rédigé au nom de la Commission par la Direction du Musée ; 115 p. ; in-8°, ill. **Trente-huitième rapport annuel (1929)** ; 107 p. ; in-8°, ill. Imprimerie Concordia, Winterthur, 1929/30.

Ces deux volumes se divisent chacun en deux parties. La première est consacrée à des rapports sur la gestion du musée. La seconde à quelques études d'ordre analytique et historique. Les annuaires nous rendent compte des sujets auxquels s'est intéressée la Commission dans ses séances à Wildeg, de l'administration du château de Wildeg, et des affaires courantes.

Parmi les études analytiques, on doit mentionner les articles de M. D. Viollier sur les établissements

de l'âge de bronze de l'Ebersberg et sur une nouvelle station lacustre néolithique à Zurich; celui de M. E. A. Gessler sur le heaume de Chamoson (x^e siècle); ceux de M. E. Gerber sur la figuration des saints sur les monnaies suisses (suite de l'étude commencée dans le *Rapport* de 1927); ceux de M. K. Frei-Kundert sur les faïences de la manufacture de Schooren au xix^e siècle et sur l'ancienne corporation des potiers à Winterthur; ceux de M. H. Lehmann sur les bijoux du début du moyen âge, acquis par le Musée de Stabio (canton du Tessin), et sur deux inscriptions sur les armes qui se trouvent dans une collection privée à Zurich.

M. J.

PAUL GANZ. — **Annuaire des Beaux Arts en Suisse.** — Tome IV, Bâle, 1928, Éd. E. Birkhäuser & C^{ie}, in-8°, 380 p., 33 pl.

Ce volume présente quelques changements et un sensible agrandissement par rapport aux années précédentes. La première partie est consacrée à des renseignements concernant l'activité des autorités, des institutions et des sociétés artistiques en Suisse. La deuxième à des articles très documentés sur des questions d'art. Ainsi M. Ganz donne une étude sur un portrait inconnu de Holbein, exécuté pendant le séjour de l'artiste à Bâle (1520); M. G. Blondeau sur le peintre Melchior Wyrsh et sa famille; M. W. Wartmann sur la reconstruction et l'agrandissement, en 1925, du « Kunsthaus » de Zurich; M. D. Baud-Bovy publie la suite et la fin des lettres écrites de Rome par Barthélemy Menn à Jules Hébert; M. W. Hugelshofer consacre un article à quelques anciens tableaux suisses, récemment découverts; M. J. Widmer à l'école des jeunes artistes de Genève; M. P. Ganz à un portrait inconnu de l'artiste Samuel Hofmann de Zurich; M. Linus Birchler au sculpteur Johann Baptist Babel; M. Werner Hager au paysagiste Leonhard Trippel; M. Fred. Bentz étudie certaines questions chimiques relatives à la conservation des tableaux; M. Ganz consacre un article à une collection de dessins de Zurich créée au xviii^e siècle par Hans Wilpert Zoller. A la suite se trouve une série de statistiques concernant les mesures réalisées pour la conservation des monuments artistiques dans quatre cantons. Enfin un article nécrologique sur l'historien d'art Friedrich Rintelen termine cette partie de l'ouvrage.

La troisième partie est consacrée à la bibliographie des publications relatives aux Beaux Arts en Suisse (1921-1927); les articles publiés dans les journaux n'y sont pas négligés.

Enfin, pour la première fois, l'*Annuaire* donne dans une quatrième partie les noms des collectionneurs d'art et de curiosité en Suisse, et la liste complète des antiquaires, marchands de tableaux et bouquinistes.

M. J.

REVUES

Par M. MALKIEL JIRMOUNSKY

Deux courants dans l'art de Sélinonte. — M. Pirro Marconi signale deux courants différents dans la sculpture de Sélinonte (*Dedalo*, décembre 1930). A côté de l'art classique hérité des Grecs, où le type abstrait général est le but que s'est fixé l'artiste, on distingue un autre courant réaliste, où dominent les traits de l'expression indi-



Sélinonte. MASQUE EN TERRE CUITE.
(Sanctuaire de Malophoros.)

viduelle, contraires à tout canon préconçu. C'est surtout les statues en terre cuite découvertes dans le sanctuaire de Malophoros qui nous présentent cette réaction contre la tendance classique. M. P. Marconi reconnaît le même art qu'il appelle « anti-classique » dans certaines sculptures des métopes des temples de Sélinonte et dans quelques stèles de l'enceinte de Zeus Meilichios, à Gaggera. L'auteur suggère que ce caractère original de l'art sicilien, tellement différent de celui de la Grèce, peut être l'effet du caractère ethnique du pays. Cet art manifeste d'ailleurs des affinités avec d'autres expressions artistiques que l'on retrouve dans l'Italie antique.

L'Afrique. — Le numéro 8-9 des *Cahiers d'Art* est consacré à l'étude des origines de la civilisation dans les différentes régions de l'Afrique. Une série d'articles par Leo Frobenius et ses collaborateurs du *Forschungsinstitut für Kulturmorphologie* de Francfort, et par Henri Breuil, présentent les aspects divers du sujet.

Les travaux de M. L. Frobenius (dont on se rappelle l'intéressante étude sur les *Dessins rupestres du sud de la Rhodésie*, parue dans le numéro 4 (1930) de *Documents*) et du Dr. Ad. Jensen (*De la technique à employer pour recueillir les poésies africaines — les Orbes culturels de l'Afrique (sic)*) ont révélé l'existence en Afrique de vestiges de civilisations importantes et différentes, en particulier de la zone chamitique et de la zone éthiopienne. Les chercheurs se sont efforcés de discerner les différents styles artistiques pré- et protohistoriques qui ont fleuri sur le continent noir (le style du sud, le rhodésien, etc.), ils ont aussi abordé la question des influences du rayonnement puissant des cultures asiatiques en Afrique (culture syrie, culture erythrénne, culture atlantique). Ils nous fournissent, certes, mainte donnée d'importance, mais peut-être exagèrent-ils quelque peu l'importance de la civilisation africaine.

L'abbé Breuil jette en outre un coup d'œil d'ensemble, dans la seconde partie du fascicule, sur l'Afrique préhistorique et sur les traces qu'ont laissées dans chaque région géographique le paléolithique ancien, moyen et supérieur, le mésolithique et le néolithique. Enfin, le même auteur donne un aperçu de l'art rupestre en Afrique.

L'église carolingienne Saint-Solenne. — M. le Dr Lesueur publie un mémoire (*Bulletin Monumental* 1930, p. 436-516) sur le résultat des fouilles qui ont été entreprises à la cathédrale de Blois, et qui ont permis de dégager les restes d'une importante église carolingienne composée d'une nef flanquée de bas côtés, d'une tour centrale sur quatre piliers cruciformes et d'un long chœur terminé par une abside séparée par des murs des collatéraux. Plus tard, probablement aux environs de l'an mille, une crypte fut construite dans la partie de l'église primitive (chœur, tour centrale et collatéraux correspondants). Ces restes nous donnent une idée du plan des grandes églises préromanes dans la région de la Loire. L'examen de ces ruines fournit des indications sur la technique de la construction.

Les voûtes de la cathédrale de Durham. — M. John Bilson publie un mémoire (*Bulletin Monumental*, 1930, p. 1-75; 209-255) sur la cathédrale de Durham. Il étudie minutieusement l'histoire de la construction de ce magnifique monument de l'école romane normande. L'église fut commencée, en 1093. Le grand artiste qui en est l'auteur l'avait conçue comme un édifice entière-

ment voûté. Les plus anciennes voûtes d'ogives qu'elle présente sur les travées occidentales des collatéraux du chœur, furent probablement construites vers 1096. Toute la partie située à l'est du carré du transept, ainsi que le côté oriental de ce transept, furent exécutés d'après le plan du premier maître d'œuvre. Le chœur fut achevé vers 1104. L'insuffisance des ressources financières empêcha d'abord de voûter le transept. Ces modifications du projet primitif ont eu pour résultat l'absence, à l'étage des tribunes du côté ouest du croisillon et au même étage de la travée orientale de la nef, de quoi que ce soit qui pût recevoir les éléments d'une voûte haute. Plus tard, les conditions financières redevenues favorables, on put revenir aux anciennes dispositions, et on éleva une voûte sur le croisillon nord (1110). Vers le même temps, poursuivant la construction de la nef, les architectes, pour l'étage des tribunes des nouvelles travées, suivirent le modèle de la première travée orientale, dépourvue de tout support pour les voûtes. Néanmoins la partie supérieure de cet étage put recevoir la voûte élevée entre 1128 et 1133. Pendant la construction de la nef, le plafond du croisillon sud fut remplacé par la voûte actuelle.

Ainsi, chacune des parties de la cathédrale fut à la fin de sa construction couverte de voûtes d'ogives comme le premier maître d'œuvre l'avait conçue.

Les absides de Noyon et de Saint-Germain-des-Prés. — M. Louis Barbier étudie une question qui a divisé les archéologues et les architectes (*Bulletin Monumental*, 1930, p. 515-529) : les absides en hémicycle de la seconde moitié du XII^e siècle ont-elles reçu, dès l'origine, leurs arcs-boutants? Dans son article l'auteur se limite aux absides de Noyon et de Saint-Germain-des-Prés. L'examen de ces monuments démontre, d'après lui, que les chœurs de Noyon et de Saint-Germain-des-Prés étaient parfaitement viables sans arcs-boutants; ceux-ci ont été ajoutés après coup, comme mesure préventive. De même le rôle constructif des colonnettes en délit (toutes les piles faibles en sont munies; les colonnettes des piles fortes font corps avec la pile) était peu important. Le plan des tribunes de Noyon en fait preuve. On peut croire à une intention du maître d'œuvre de reporter l'action des forces obliques de la voûte supérieure, par l'intermédiaire des murs-boutants, sur les piles extérieures des galeries de l'abside.

L'âge des chapiteaux du chœur de Cluny. — M. Paul Deschamps reprend la question de la date des chapiteaux de Cluny (*Revue de l'Art*, novembre et décembre 1930). On sait que M. André Michel avait, en 1905 encore, fixé leur exécution à une époque voisine du milieu du XII^e siècle. Par

contre, M. Kingsley Porter reporte cette date entre 1088 et 1095, c'est-à-dire entre la date initiale des travaux de construction de la grande église de Cluny et la consécration du chœur.

L'importance de la question réside dans les conclusions qui ressortent de la thèse de M. Porter. Elles bouleversent la chronologie et les rapports mutuels des ateliers de l'art roman. C'est à Cluny que serait né le mouvement de rénovation de la sculpture romane. « La grande école du Languédoc, avec Saint-Sernin de Toulouse et Moissac en tête, serait tributaire de cet art né à Cluny, et ceci viendrait renverser la théorie de M. Mâle sur l'œuvre de Moissac qui, d'après lui, aurait marqué son



LE QUATRIÈME TON DE LA MUSIQUE.
Cluny (Saône-et-Loire), Musée Ochier.

empreinte sur les créations des ateliers de la Bourgogne et de l'Île-de-France ».

Toutes nos conceptions sur l'évolution de l'art en Bourgogne seraient du même coup renversées.

M. Paul Deschamps apporte dans son étude des arguments à l'appui de l'ancienne thèse d'André Michel. Il démontre qu'en reculant la date de leur exécution, M. Porter isole les chapiteaux de Cluny de leur milieu et de leur époque, qu'il en fait des œuvres sans antécédent, des phénomènes uniques dans leur genre, dus à un artiste sans devanciers et sans imitateurs. Les données épigraphiques, iconographiques et stylistiques viennent aussi à l'encontre de cette théorie. D'ailleurs, d'après M. Deschamps, la date de la consécration d'autels (1095), et même celle de la construction du chœur ne saurait déterminer celle des travaux ornementaux.

Jan Gossart. — M. Max J. Friedlaender publie dans le *Cicerone* (décembre 1930) un chapitre du volume VIII de son histoire de l'ancienne peinture néerlandaise, consacré à Gossart. L'érudit allemand caractérise avec une pénétration remarquable l'art de cet artiste. Il signale l'importance pour sa formation du voyage à Rome de 1508. Maniériste et miniaturiste jusqu'alors, Gossart fut désormais attiré vers le style monumental. Le sens plastique,



Jan Gossart. PANNEAU CENTRAL D'UN AUTEL.
(Musée de Lisbonne.)

la vision à trois dimensions, le goût architectural sont les traits les plus saillants de son art. Il unit, d'après M. Friedlaender, l'ancienne tradition néerlandaise à des qualités toutes personnelles. Il rend moins la vision des objets et des êtres animés par l'atmosphère qui les entoure que le caractère de la matière, et produit souvent l'effet de la céramique peinte. Une certaine froideur académique contrebalance sa sensualité flamande et son goût pour le naturalisme. Son art peut être opposé au sentimentalisme de Metzys et à la douceur de Joos Van Clève. L'influence de Gossart fut très

grande. Les créations de Van Orley, de Lucas de Leyde et de Jan Van Scorel gardent son empreinte. Il fut peut-être le premier de l'art flamand à exprimer, et cela mieux que personne, les trois dimensions.

L'art et la pensée à l'époque de la Renaissance. — A propos du dernier volume paru de l'ouvrage de M. G. de Ruggiero, *Storia della filosofia*. Partie III. *Rinascimento, Riforma e Controriforma*, Bari 1930, M. Lionello Venturi publie un fort intéressant article dans l'*Arte* (novembre 1930). L'auteur insiste sur le fait que les idées qui sont à la base de l'art, de la pensée philosophique et de la religion constituent des éléments essentiels et indissociables de l'étude complète et systématique de la pensée humaine. Ainsi, les traités de L. B. Alberti, de Piero della Francesca, de Pacioli, de Francesco di Giorgio Martini, de Léonard, etc., sont non moins importants pour la compréhension de la vie spirituelle de la Renaissance que les traités de spéculation philosophique pure, les dissertations abstraites et scientifiques. D'ailleurs, la

base psychologique des différentes formes de l'art et de la science ne diffère pas à cette époque : elles présentent toutes une sorte de foi passionnée. L'auteur, dégage au moyen d'exemples concrets, le parallélisme complet de ces différentes expressions du même esprit.

L'esthétique de Jehan Cousin l'Ancien. — M. Henri David étudie (*Bulletin Monumental*, 1930, p. 531-6) l'esthétique de Jehan Cousin l'Ancien. Malgré le caractère fragmentaire et fort incomplet de son œuvre, la rareté de ce qui en subsiste, l'auteur croit pouvoir préciser ce que furent les créations et les théories de cet artiste. Ce n'est pas un imitateur attardé du Quattrocento florentin ; dans sa règle des proportions humaines et dans ses traités didactiques, Jehan Cousin l'Ancien apparaît comme un théoricien et un artiste d'avant-garde. C'est un pré-classique, un représentant du style romain, un peu lourd, mais monumental, qui domine pendant le règne de Henri II. Il est aussi dans ses œuvres et ses écrits un des précurseurs de l'académisme français du XVII^e siècle.



CORRESPONDANCE

MONSIEUR LE DIRECTEUR,

On lit, p. 273, du n° de novembre 1930 de la *Gazette des Beaux-Arts* dans l'étude de M. Walter Bombe, sur le studio de Frédéric d'Urbain, que le catalogue du Musée du Louvre « présente toujours les quatorze peintures comme l'œuvre d'un inconnu de l'école italienne ». Or le catalogue des écoles italienne et espagnole, que j'ai publié en 1926, range tous ces portraits sous le nom de Juste de Gand (Joos van Wassenhove), donne leur histoire et indique les diverses attributions, en particulier celle de M. Walter Bombe. Déjà en 1923, dans le catalogue des tableaux exposés, rédigé par MM. Demonts et Huteau, figurait Juste de Gand. Dans le volume consacré en 1925 par moi-même aux écoles italiennes des XIII^e, XIV^e et XV^e siècles, dans la série de la

peinture au Musée du Louvre, dirigée par M. J. Guiffrey et publiée par l'*Illustration*, M. W. Bombe aurait pu trouver (p. 63), la bibliographie de ces tableaux. Enfin dans le volume de la même série sur les peintres flamands, M. E. Michel, attaché au Musée du Louvre, parlait également (p. 111) des tableaux de Joos van Wassenhove. Ainsi deux conservateurs adjoints, deux attachés au Musée du Louvre ont classé ces peintures sous le nom de Juste de Gand, et néanmoins M. Walter Bombe a affirmé, dans une revue française qui lui donnait l'hospitalité, l'ignorance des musées français. Nous espérons que M. Bombe voudra bien compléter sa bibliographie.

LOUIS HAUTECŒUR.

Conservateur des Musées nationaux.

Le Gérant : M. LEIRIS.

IMPRIMERIE DE VAUGIRARD, H.-L. MOTTI, DIRECTEUR, IMPASSE RONSIN, PARIS.



LA COLLECTION CARLOS DE BEISTEGUI

NÉ au Mexique, mais Basque d'origine, M. Carlos de Beistegui vint tout jeune en France, lorsque ses parents s'y fixèrent, en 1876. Il fit ses études à Paris et s'orienta vers l'art de bonne heure. C'est alors qu'il connut M. Léon Bonnat, maître excellent, plein d'affectueuse bonhomie pour ce jeune confrère vers lequel le portait peut-être une lointaine et mystérieuse affinité de race. De son côté, M. de Beistegui lui conserva toujours une délicate et déférente admiration ; il prit auprès de lui et à son exemple ce goût des belles choses qui devait plus tard l'entraîner à les rechercher et à les acquérir.

Depuis lors M. C. de Beistegui n'a guère quitté notre pays que pour l'Espagne, où il fit de fréquents séjours et où il possède des amitiés solides. Il en compte d'autres à Paris, parmi les artistes et les grands amateurs, parmi les conservateurs du Musée du Louvre et de la Bibliothèque Nationale. Il y a trouvé de fidèles amis de la première heure, tels Paul Leprieux et Ernest Babelon, aujourd'hui disparus. Si nombreuses sont les circonstances où M. Carlos de Beistegui montra pour notre pays un puissant attachement, que nous devons le considérer comme un compatriote d'élection. Sa générosité et son dévouement se sont déjà manifestés de la façon la plus touchante, et doivent, nous le verrons, donner encore dans l'avenir les marques les plus magnifiques.

Il y aura bientôt trente ans, en 1902 — il était bien jeune alors — M. Carlos de Beistegui donna au Cabinet des Médailles de la Bibliothèque Nationale la célèbre collection de médailles



FIG. 1. — I. Zuloaga.
PORTRAIT DE M. CARLOS DE BEISTEGUI.

et de monnaies d'Alsace, formée par M. Henri Meyer et convoitée par le Cabinet de Berlin. Il l'acquît en bloc, la veille de sa dispersion à l'Hôtel Drouot, pour l'offrir à la France. Pouvait-on plus délicatement montrer son amour pour notre pays ?

M. Ernest Babelon fit connaître alors l'immense intérêt national de cette si opportune libéralité.



FIG. 2. — Jean Malouel. VIERGE A L'ENFANT.

Cette collection se compose de 1.145 pièces : 717 monnaies et 428 médailles artistiques. Elle passa par les Cabinets de Darcy, de Jarry, Garuel de Ponton d'Amécourt, de Charles Robert, du baron Jérôme Pichon et de bien d'autres numismates célèbres, avant d'appartenir à M. Henry Meyer, qui en publia lui-même le catalogue et qui, Alsacien d'origine, l'aurait certainement léguée lui-même à la Bibliothèque Nationale si une mort subite ne l'avait surpris. Il se trouva heureusement un généreux mécène pour faire à sa place ce geste plein d'élégance.

M. de Beistegui n'a pas cessé de s'intéresser aux médailles et aux monnaies. Il en possède de fort rares, d'exceptionnelle qualité, médailles en or de Constantin, ou médailles provenant de Syrie, etc.,

qui iront un jour, le plus lointain possible, rejoindre au Cabinet des Médailles la collection Meyer.



Les médailles ne furent pas seules à retenir l'attention de M. Carlos de Beistegui. Lui-même peintre de talent, il ne manqua pas, dès sa jeunesse, de fréquenter les Galeries du Louvre, d'y étudier la technique des vieux peintres, de les comparer en fixant ses préférences. De là à vouloir s'entourer d'œuvres des maîtres pour lesquels il se sentait une prédilection, un pas seulement restait à franchir. Ses

ressources le lui permirent. Mais dès le début, il se fixa une méthode dont il ne devait pas s'écarter.

Résistant au plaisir d'acquérir souvent des œuvres intéressantes, mais d'une qualité relativement moyenne, de fréquenter les grandes ventes, de prendre part aux enchères, de visiter les magasins des antiquaires et d'y rechercher d'heureuses trouvailles, M. Carlos de Beistegui s'est toujours astreint à attendre patiemment qu'une œuvre exceptionnelle passât à sa portée, sans se limiter à une école, ni à une époque ; l'occasion offerte, la décision prise, il ne recule devant aucun sacrifice. De tels amateurs, aussi difficiles dans leurs choix, sont trop rares de notre temps, parmi la foule des collectionneurs de curiosités, pour que l'on n'ait plaisir à citer le mérite d'un connaisseur aussi délicat, esclave de la discipline excellente qu'il s'est lui-même imposée. Ne trouve-t-il pas sa récompense dans la joie de s'assurer parfois la possession d'un chef-d'œuvre que peuvent lui envier les plus ambitieuses galeries publiques ou privées du monde ? C'est là une haute satisfaction que M. Carlos de Beistegui a pu, à juste titre, plus d'une fois ressentir.

Dès ses premiers achats M. de Beistegui montra sa volonté de servir les intérêts du Louvre. Aussi suffit-il plus d'une fois à mon excellent prédécesseur, Paul Leprieur, de manifester son regret de ne pouvoir y faire entrer telle œuvre rare pour décider M. de Beistegui à s'en rendre acquéreur.

Ce fut le cas pour ses deux premiers tableaux. L'un est une petite Vierge tenant l'Enfant, depuis longtemps attribuée avec raison à Jean Malouel. Cette peinture, appartenant à M. Édouard Aynard, de Lyon, figura en bonne place à l'Exposition des Primitifs français, en 1904. Elle fut remarquée et vantée par tous ; aussi bien ne peut-on résister au charme de cette Madone se détachant sur un fond d'or délicatement gravé, enveloppée dans les grands plis d'un manteau bleu sombre qui couvre jusqu'à sa tête, et tenant dans ses bras, de toute la force de sa



FIG. 3. — Perréal ou Bourdichon (?).
LE DAUPHIN CHARLES-ORLAND.

tendresse, son enfant au regard éveillé, portant d'un geste instinctif et si délicatement observé un doigt à sa bouche. Le sentiment naturel dans l'expression de l'amour maternel est ici exprimé avec beaucoup plus de force que dans la plupart



FIG. 4. — Rubens. DIDON.

des tableaux français de cette époque. Aussi lorsque la dispersion de la collection Aynard fut annoncée, le conservateur du Louvre voulut-il acquérir cette œuvre rare et charmante ; ses ressources étaient bien limitées et le danger était grand de voir une œuvre aussi typiquement française s'en aller prendre place dans une galerie peut-être lointaine. Il fit part de ses préoccupations à M. de Beistegui qui voulut bien se substituer au Louvre ; lorsque les enchères eurent réduit celui-ci à l'impuissance, il se fit adjuger cette Vierge exquise. C'est non seulement le plus ancien tableau de la collection de Beistegui, mais aussi la seule peinture religieuse qu'elle contienne¹.

Quelques années plus tôt déjà, M. de Beistegui avait bien voulu, à propos d'un autre primitif français, venir au secours du conservateur du Louvre, mis en fâcheuse posture par un vote malencontreux du Conseil des Musées. Le portrait du dauphin

Charles-Orland, fils aîné de Charles VIII et d'Anne de Bretagne, avait une première fois fait son apparition à Londres chez un grand marchand. Si modeste que nous paraisse aujourd'hui le prix demandé alors pour cette œuvre si précieuse, le Conseil des Musées ne voulut pas l'accepter, ne comprenant pas l'exceptionnel intérêt de ce monument. Non que cet enfant chétif, représenté ici à l'âge de vingt-six mois

1. Nous renvoyons pour les indications bibliographiques sur les tableaux de la collection Carlos de Beistegui au Catalogue qui sera prochainement publié, et dont cette étude sera la préface.



J.-L. DAVID
MADAME DE VERNINAC
(Collection Carlos de Beistegui.)

et qui mourut à trois ans, pût par lui-même susciter une bien vive curiosité ; mais, outre que les portraits d'enfants peints au x^v^e siècle sont extrêmement rares, celui-ci présentait l'exceptionnel intérêt de pouvoir être suivi depuis son exécution. On sait qu'il fut peint en décembre 1494, au moment où Charles VIII partait pour conquérir le royaume de Naples, que le roi le transportait dans ses bagages avec ses trésors et qu'il fut pris dans sa tente à la bataille de Fornoue¹. On le signale en 1532 dans le palais de la famille Oddi, à Venise, où il demeura jusqu'à nos jours.

On a beaucoup écrit déjà sur ce portrait en cherchant à en déterminer l'auteur. Henri Bouchot en faisait honneur à Jean Bourdichon qui, à l'époque de son exécution, se trouvait être en effet le peintre officiel de la cour de France ; mais les peintures indiscutables de Bourdichon, comme les miniatures du livre d'heures d'Anne de Bretagne, témoignent d'une exécution plus molle, d'une facture plus faible que celles de ce magnifique portrait ; aussi a-t-on cherché ailleurs, et d'autres, à notre avis mieux inspirés, Paul Mantz, Georges Lafenestre et M. Hulin de Loo entre autres, ont songé à Jean Perréal.

Est-il besoin de rappeler ici le grand rôle joué par Jean Perréal ou Jean de Paris à la fin du x^v^e siècle ?

Il n'est comparable pour l'importance à nul autre à cette époque, même hors de France. Jean Perréal est en même temps architecte, sculpteur et peintre, il est chargé par la duchesse Anne de Bourbon de missions délicates et secrètes, il est le



FIG. 5. — Van Dyck. PORTRAIT DE LIVIO ODESCALCHI.

1. Bataille indécise où 9.000 Français trouvèrent devant eux 40.000 Italiens placés pour leur barrer la route du retour. Le roi de France passa, mais dut abandonner son camp et ses bagages. Aussi le marquis Gonzague de Mantoue, qui commandait les troupes italiennes, fit-il ériger dans sa capitale l'église Santa-Maria della Vittoria, dont il orna le maître-autel d'un tableau de Mantegna, la Vierge de la Victoire, conservé actuellement au Musée du Louvre.

peintre officiel du roi, de la ville de Lyon, de la reine Marguerite d'Autriche, il est l'ami du cardinal de Bourbon, il dirige les premiers travaux de l'église de Brou et donne à Michel Colombe le dessin du tombeau de Louis XII et d'Anne de Bretagne. Il se rend en Italie à plusieurs reprises et il ne peut, faute de temps, accueillir la demande, cependant flatteuse, du marquis de Mantoue, le protecteur de Mantegna, de lui peindre un tableau. C'est un homme considérable, certainement un grand artiste, mais auquel on ne peut encore attribuer aucune peinture. Peut-être arrivera-t-on un jour à l'identifier avec le mystérieux maître du triptyque de la cathédrale de Moulins, commandé par Pierre de Bourbon et Anne de Beaujeu, tous deux représentés sur les volets, et au service desquels Jean Perréal était attaché.

On voudrait pouvoir aussi lui faire honneur de ce précieux portrait de Charles-Orland, d'un sentiment si profond en même temps que d'une exécution si ferme, d'une facture si large où déjà apparaissent des empâtements marqués et significatifs. La physionomie est étudiée avec un souci de précision tout nouveau qui annonce déjà les plus belles œuvres de François Clouet. Il constitue un chaînon capital, dans notre école, si riche en grands portraitistes, entre les œuvres de Fouquet et celles de Clouet. Il mérite à tous égards de prendre un jour une place d'honneur dans la salle consacrée par le Louvre à notre peinture primitive, où il aurait dû entrer depuis longtemps. Devait-on se résigner à voir partir une œuvre pour nous si rare et riche de tant de mérites? Parmi les vrais amis du Louvre on chercha celui qui pourrait montrer assez de compréhension de l'intérêt de cette œuvre et assez de générosité pour retenir ce pur chef-d'œuvre. Paul Leprieux eut l'heureuse inspiration de s'adresser à M. Carlos de Beistegui qui se laissa aisément convaincre et qui dès ce moment promit d'assurer au Louvre la possession de ce précieux portrait. Ce furent, je crois, le début des relations amicales entre les conservateurs des peintures du Louvre et l'aimable et généreux amateur : elles n'ont cessé depuis d'être aussi étroites et cordiales que possible.

A peu d'exceptions près, les tableaux qui composent la collection de M. Carlos de Beistegui sont des portraits, et souvent la personnalité du modèle accroît l'intérêt de l'œuvre. Il en est ainsi du portrait de la duchesse de Bouillon, par Largillière. C'était une des trois fameuses nièces du cardinal de Mazarin, la sœur de la célèbre Marie Mancini que Louis XIV aima dans sa jeunesse et pensa un moment épouser. Ayant dû renoncer à être reine de France, il lui fallut se contenter de devenir princesse Colonna. Sa sœur aînée, Laure, avait épousé un duc de Mercœur, et la plus jeune, celle dont nous admirons ici l'image, Marie-Anne, devint duchesse de Bouillon par son mariage, le 20 avril 1662, avec Godefroy-Maurice de La Tour,



FIG. 6. — Nattier. LA DUCHESSE DE CHAULNES EN HÉBÉ.

duc de Bouillon, d'Albret et de Château-Thierry. Né le 21 juin 1641, grand chambellan de France en 1658, mis, en 1668, en possession de son duché de Bouillon, il mourut le 25 juillet 1721.

Marie-Anne Mancini était née à Rome en 1646. Elle fut l'amie et l'une des protectrices de La Fontaine. Compromise à tort dans l'affaire des poisons, elle dut pendant quelques années s'éloigner de Versailles. Elle mourut le 20 juin 1714. Le beau portrait de la collection de Beistegui nous la montre dans le rayonnement de sa maturité.

Une autre grande dame est représentée dans la même collection, déguisée par la fantaisie du peintre Nattier et selon la mode du temps, en Hébé : c'est Marie-Joséphine, duchesse de Chaulnes, fille du trésorier de Languedoc, Joseph Bonnier de la Mosson. Son mari, Michel-Ferdinand, né le 31 décembre 1714, était le fils du maréchal de Chaulnes mort en 1744. Il fut lui-même lieutenant-général des armées du roi, gouverneur de Picardie et d'Artois, géomètre, physicien, membre honoraire de l'Académie des Sciences dès 1743, grand personnage bien en cour auprès de Louis XV. Il mourut le 23 septembre 1769.

Ce portrait, peint en 1744, figura l'année suivante au Salon (n° 98) où Nattier était représenté par six autres portraits, parmi lesquels on peut citer la fille de Louis XV, Marie-Adélaïde, en Diane et la duchesse de Chartres, en Hébé comme la duchesse de Chaulnes, présentant tous entre eux de grandes ressemblances. Nattier semble en effet avoir aimé donner à ce moment aux jolies femmes de la cour de Versailles les attributs de la déesse de la Jeunesse : allégorie aimable qui devait lui attirer de nombreuses et charmantes clientes. Déjà, vers 1738, il avait peint en Hébé une jeune femme de la maison de Rohan ; une autre fois, en 1743, il exposa une nouvelle Hébé, moins brillante paraît-il, où, à en croire Cochin, l'aigle, tout à fait apprivoisé, se prêtait trop paisiblement aux caresses d'une jolie main blanche. Peut-être cette critique fut-elle sensible à Nattier, qui l'année suivante, dans les deux portraits de dames agrémentées des attributs d'Hébé, nous montre l'oiseau de Jupiter dans une attitude pleine de fureur, les ailes éployées, la foudre entre les serres.

Le succès de ce portrait fut si grand que toutes les femmes ayant quelques prétentions de beauté — et peu en sont dépourvues — voulurent être peintes par Nattier avec les attributs de la Jeunesse. Notre peintre n'y pouvait plus suffire ; une fois encore, l'année suivante, il envoyait au Salon le portrait d'une dame Dessourniet, parée de cette allégorie : ce fut la fin, les bourgeoises envahissant l'Olympe, la noblesse dut s'en éloigner ; ainsi furent délaissés aigle, foudre et aiguière dont elle s'était un moment divertie.

Tout récemment M. Carlos de Beistegui a enrichi sa collection d'un autre por-



FIG. 7. — François-Hubert Drouais. PORTRAIT DE M^{me} FRANÇOIS-HUBERT DROUAI.

trait de femme du XVIII^e siècle, d'un caractère tout différent. C'est le portrait d'Anne-Françoise Doré, fille d'un serrurier d'art, qui épousa, en 1758, François-Hubert Drouais, lequel, vers la même époque sans doute, exécuta ce magnifique portrait. La jeune femme, bien que poudrée et parée, se présente dans le charme de l'intimité ; plus de larges draperies jetées, comme dans le portrait de

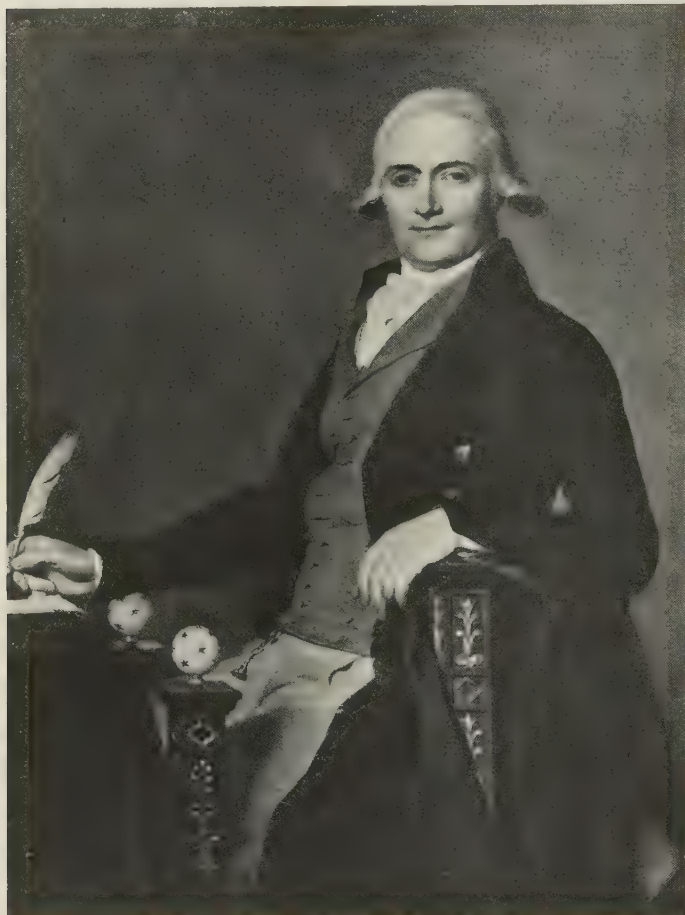


FIG. 8. — David. PORTRAIT DE MEYER, « L'HOMME AU GILET ROUGE ».

Largillierre, et encore moins d'attributs mythologiques : elle est toute simple, toute souriante, toute charmante dans l'épanouissement de son bonheur paisible. Le tableau est peint dans une harmonie sobre, où les nuances du visage, ainsi que les colorations des fleurs fixées au corsage, chantent doucement. La physionomie est spirituelle et fine, l'exécution souple et brillante ; c'est une œuvre exécutée dans la joie d'un amour récent et partagé. Ce portrait demeura dans la famille des descendants des Drouais jusqu'à ces derniers temps et passa bientôt dans la galerie de M. de Beistegui. C'est un des plus émouvants portraits de cette période, pourtant si riche en œuvres de ce genre.

Désormais la mode ne voudra plus de portraits d'apparat. Le règne de la raison n'est pas si éloigné et le portrait de Madame François-Hubert Drouais annonce déjà, avec plus de grâce, de sourire et de gentillesse, les portraits que peindra David. M. de Beistegui est trop fin connaisseur pour ne pas apprécier la force et la précision de ces derniers : il sut en retenir deux qui peuvent être rangés parmi les plus caractéristiques et les meilleurs.

Au Salon de 1795, David n'exposait que le portrait de Madame Sériziat, sa belle-sœur, qui est au Louvre, mais il en exécuta au même moment quelques autres

non moins excellents. Il vivait alors dans la joie de sa libération, après quelques mois d'une incarcération qui aurait pu se terminer tragiquement pour lui. C'est alors qu'il peignit le portrait de M. Meyer, envoyé de la République Batave, près la République Française, au moment où le père d'Eugène Delacroix dirigeait en France les Affaires Étrangères, avant d'aller représenter, en 1797, son pays à La Haye. On ignore comment David connut M. Meyer, ainsi que le degré d'intimité de leurs relations. On sait seulement que le diplomate disparut tout à coup, laissant son portrait payé dans l'atelier du peintre et que, malgré toutes les recherches, jusqu'à la fin de sa vie, même pendant son exil à Bruxelles, David ne réussit jamais à retrouver son modèle. Aussi ce portrait fut-il vendu avec les œuvres trouvées à sa mort dans son atelier.

Il réapparut en 1883, à l'Exposition des Portraits du Siècle (n° 54) où figuraient, sous le nom de David, dix-huit portraits. Ce nombre parut excessif au petit-fils du peintre qui avait consacré à son illustre grand-père un livre soigneusement écrit et généreusement illustré. Il publia alors une petite brochure, discutant et contestant la plupart de ces attributions, n'en acceptant que quatre comme certaines. Ce sont les portraits de la marquise d'Orvilliers et d'Alexandre Lenoir, entrés au Louvre dans ces dernières années, et ceux du général Bonaparte, appartenant au marquis de Bassano, et de M. Meyer, alors dans la collection du baron Jeanin.

Auprès de ce magnifique portrait est venu se placer dans la galerie de M. de Beistegui un autre portrait de David, de quatre années seulement postérieur, nous montrant le grand peintre sous un aspect très différent. C'est M^{lle} Delacroix,



FIG. 9. — Lawrence. PORTRAIT DE M^{rs} CUTHBERT.

sœur d'Eugène Delacroix et épouse de Raymond de Verninac, diplomate, nommé préfet du Rhône en 1799, qui, la même année posa devant David. Cette œuvre de grande noblesse ne figura à aucun salon, ni même à aucune exposition, jusqu'en 1913. A la mort de M^{me} de Verninac, il devint la propriété d'Eugène Delacroix, puis il fit retour dans la famille de Verninac, où il demeura jusqu'à nos jours.

La jeune femme, « belle et calme Junon », précise M. Cantinelli, le plus récent et excellent biographe de David, est assise de face, vêtue d'une robe blanche, aux longs plis simples, tombant à l'antique et d'une écharpe jaune. David a très souvent manifesté sa préférence à vêtir de blanc ses modèles féminins. Ainsi se montrent M^{lle} Jolly, M^{me} Sériziat, M^{me} Lavoisier, M^{me} Vigée-Lebrun, M^{me} de Pastoret, M^{me} Récamier, sa propre fille, etc. Il trouvait à coup sûr une grande satisfaction à évoquer le costume antique dans ces robes blanches aux plis longs et souples. Il transmet ce goût à ses disciples.

Ingres est, avec David, un des maîtres préférés de M. de Beistegui. Deux toiles de haut mérite le représentent dans la villa de Biarritz : les portraits de M^{me} Panckoucke, née Bochet, et de Bartolini, tous deux exécutés en Italie.

Le premier fut peint à Rome en 1811. Parmi les nombreux Français, officiers, fonctionnaires, amateurs ou artistes qui vivaient alors dans la cité conquise, sur laquelle flottait le drapeau français¹, se trouvait un directeur des Eaux et Forêts, M. Marcotte, qui montra une grande sympathie pour ses concitoyens artistes et surtout une admiration particulière pour Ingres. Il ne cessa de lui en donner les meilleures preuves, lui commandant son portrait en 1810, achetant ses tableaux et le présentant à ses amis et à ses familiers. Parmi ses parents se trouvait un M. Bochet, vivant alors à Rome, qui, présenté à Ingres par M. Marcotte, lui demanda, en 1811, son portrait, actuellement au Musée du Louvre. Son beau-frère, M. Panckoucke, lui amena la même année sa femme, fournissant ainsi à Ingres l'occasion de produire un nouveau chef-d'œuvre.

Cette jeune femme, à la physionomie aimable et calme, fut peinte dans toute l'élégance d'une parure soignée². Une robe de satin blanc décolletée, à la taille haute, selon la mode de l'époque, fait valoir ses formes plantureuses, des perles de corail ornent son cou et son bras nu sur lequel est jetée une écharpe de cachemire

1. Cf. *La Rome de Napoléon*, par Louis Madelin, 1906.

2. Un portrait au crayon par Ingres de M^{me} Panckoucke se trouve au Musée Léon Bonnat, à Bayonne, n° 242 : bien qu'exécuté la même année que celui de la collection de Beistegui, il ne présente avec celui-ci aucune analogie. M^{me} Panckoucke y est représentée à mi-jambes, assise dans un fauteuil, de trois-quarts à droite. Il est reproduit par Henry Lapauze, *Ingres, Sa vie et son Œuvre*, p. 107.



FIG. 10. — Ingres. PORTRAIT DE M^{me} PANCKOUCKE.

ornée de raies rouges et blanches et de palmettes. La douceur caressante du regard est exprimée avec une sensibilité si délicate qu'elle donne à ce magistral portrait une place exceptionnelle dans l'œuvre d'Ingres.

Le portrait de Bartolini fut peint à Florence en 1820. Quittant Rome après un séjour de quatorze années, qui furent parmi les plus heureuses et fécondes de sa



FIG. 11. — Ingres. PORTRAIT DU SCULPTEUR BARTOLINI.

carrière, il s'arrêta quatre ans à Florence où il s'installa tout d'abord chez son ami le sculpteur Bartolini. C'était un camarade de l'atelier de David, un ami des mauvais jours. Lorsque, prix de Rome, Ingres dut, en raison de la situation financière du moment, attendre cinq ans les subsides lui permettant de gagner l'Italie, il lui fut accordé, comme dédommagement, pour le modeste loyer annuel de soixante francs, un étroit logement dans l'ancien couvent des Capucines. Cette faveur était partagée par d'autres artistes parmi lesquels se trouvaient Gros, Girodet, Granet et Bartolini, élève de Lemot, second prix de Rome en 1802 et dont il fit alors plusieurs fois le portrait. Ingres l'avait retrouvé déjà lorsque venant

enfin à Rome, il s'était arrêté à Florence. Une circonstance fortuite, une recommandation pour un jeune peintre se rendant à Rome, avait plus tard rappelé son souvenir ; Ingres avait accepté son invitation à Florence, où il espérait trouver l'occasion d'exécuter des portraits. Celui de son ami Bartolini, qui jouissait d'une grande notoriété dans son pays, fut un des premiers qu'il peignit alors : c'est l'admirable portrait de la collection Carlos de Beistegui, d'une allure si fière, d'une expression si forte, d'une attitude si noble, d'une exécution si sincère. « Jamais il ne mit plus de vérité qu'ici. Jamais il n'ira plus loin. Il

s'exprimera peut-être en d'autres termes, mais il ne pourra pas s'exprimer mieux, car le Bartolini de Florence, peint en 1820, est la perfection même »¹ : c'est vraiment un des plus beaux portraits du grand portraitiste français.

Après ce chef-d'œuvre on a quelque peine à s'arrêter à d'autres œuvres. Cependant mentionnons au moins, en passant, un charmant petit portrait d'homme de Boilly, peut-être contemporain du Bartolini, un très rare tableau de Meissonnier nous montrant dans une rue étroite des cadavres couchés sur des tas de pavés et intitulé *La Barricade*. Cette petite toile exposée au Salon de 1850 sous le titre : *Guerre civile*, témoigne de la forte émotion ressentie par son auteur, officier de la garde nationale, devant cet affreux spectacle : note unique et puissante dans l'œuvre de Meissonnier qui n'a jamais retrouvé des accents aussi poignants. On peut encore admirer du même peintre dans la collection de Beistegui un *Liseur noir* de la meilleure qualité.

A ce magnifique ensemble d'œuvres françaises allant depuis l'origine de l'école jusqu'à nos jours, sont venus se joindre quelques tableaux étrangers, dont la qualité ne leur cède en rien. Ils sont peu nombreux, comme il est naturel pour une collection formée à Paris, mais chacun d'eux a été choisi, on le reconnaît vite, avec un soin tout particulier, avec ce discernement éclectique dont nous avons pu apprécier déjà la rare qualité.

Une grande toile de Pierre-Paul Rubens nous montre la mort de Didon. Œuvre de grande allure, exécutée vers 1635, c'est à dire quelques années après son mariage avec Hélène Fourment, dont on retrouve les traits dans cette figure de Didon. Ce tableau demeura chez Rubens jusqu'à son décès, ce qui prouve le prix qu'il y



FIG. 12. — Meissonnier. LA BARRICADE.

1. H. Lapauze, *op. cit.*, p. 211.

attachait. Il a en effet rarement exprimé avec plus de bonheur la délicatesse de la lumière sur la chair nue et la riche harmonie des colorations. La reine parée de ses bijoux, mais dépouillée de ses vêtements, est étendue sur le lit recouvert d'une draperie bleue, qui va devenir son bûcher.



FIG. 13. — Zuloaga. LA FEMME AU COL ÉCHANCRÉ.

jeune femme, à la chevelure sombre et aux beaux yeux bleus très doux — une Irlandaise probablement — est représentée assise de profil, vêtue d'une robe décolletée de velours rouge foncé. Tableau de grande allure et d'une très belle harmonie dans des tonalités sombres, qui fut gravée en 1897, par Joseph B. Fratt.

Il nous reste à mentionner le tableau capital, la perle de la collection Carlos de Beistegui, celui que tous les Musées, tous les amateurs peuvent envier, car il n'est

Le maître Rubens est accompagné, dans la collection C. de Beistegui, de son meilleur disciple, d'Antoine Van Dyck, représenté par une œuvre de haut mérite, peinte à Gênes, pendant l'un des séjours qu'il y fit de 1620 à 1625, période heureuse de sa carrière, où il exécuta quelques-uns de ses meilleurs portraits. Ici c'est le portrait de don Livio Odescalchi, le neveu du pape Innocent XI, peint en 1623. Dans l'harmonie sombre de son vêtement noir, se détachant sur un fond vieil or, de ses cheveux châtons, de ses yeux bruns, il apparaît dans toute l'élégance de sa personne. C'est une œuvre très caractéristique de la période gènoise, qui demeura en Angleterre pendant tout le XIX^e siècle.

Van Dyck, peintre de Charles I^{er} et de sa cour, nous entraîne en Angleterre et nous amène ainsi à mentionner le magnifique portrait de Mrs Cuthbert peint par Lawrence au début du siècle dernier, exposé à la Royal Academy en 1817 et à Paris, à l'École des Beaux-Arts, en 1897. La



FR. GOYA
Portrait de la Marquise de la Solana.
(Coll. Carlos de Beistegui.)

pas de portraits de Goya supérieur à celui-ci : le portrait de la marquise de la Solana. C'est à coup sûr le plus important qui ait quitté l'Espagne. La jeune femme dona Rita de Barrenechea, marquesa de la Solana, née condesa del Carpio, nous est montrée en pied, presque de face, en costume national : jupe sombre garnie en bas de *madronos*, avec mantille blanche couvrant la tête et croisée sur la poitrine, la pointe du soulier de satin passant sous la jupe, gantée de blanc, un éventail à la main, elle a paré ses cheveux d'un nœud de soie vieux rose, note chantante dans un ensemble d'une harmonie très calme. Ainsi toute l'attention se porte vers le visage au regard ardent, aux traits fins, à l'expression sévère, de cette jeune femme, née vers 1750, mariée en 1775, peinte par Goya en 1794, morte l'année suivante. Elle était artiste, lettrée, et l'on comprend aisément que Goya ait exécuté ce portrait avec un sentiment de grande sympathie. Rarement il fut mieux inspiré par un modèle féminin. Tous les historiens de Goya le citent non seulement comme un exemple typique de la période grise de la carrière du peintre, mais comme un de ses meilleurs tableaux¹... « Le portrait de femme le plus beau, dit M. A. L. Mayer, le dernier historiographe de Goya, est celui de la marquise de la Solana, peint en 1794, ou dans les premiers mois de 1795... » Il resta entre les mains des descendants de la marquise de la Solana jusqu'au jour où M. C. de Beistegui l'acquiesça des héritiers du petit-fils de la marquise, enrichissant sa collection d'un incomparable chef-d'œuvre.



FIG. 14. — Art antique. APOLLON.

Dans cette collection l'Espagne est encore représentée par deux peintures de Raimondo Madrazo et surtout par une magnifique série d'œuvres d'Ignacio Zuloaga, tous deux grands amis de M. C. de Beistegui. Les six toiles de Zuloaga

1. Voir à ce sujet : A. de Beruete, *Goya pintor de retratos*, Madrid, 1919, n° 180 cat. 174. rep. pl. 13. P. Lafond, *Goya*, s. d. Cat. peint et dessiné, p. 138. August L. Mayer, *Francesco de Goya*. Munich, 1923, p. 48, cat. n° 423, rep. pl. 63, n° 114.

qui figurent ici constituent un splendide ensemble du grand maître espagnol moderne, qui a su si fortement exprimer le caractère et les types de sa race.

A cette remarquable collection de tableaux il faudrait, pour essayer d'être complet, ajouter bien des objets précieux, bien des sculptures admirables qui ornent la demeure de M. de Beistegui. Nous ne pouvons nous étendre sur cette partie de la collection, si importante soit-elle. Pourtant comment ne pas signaler ici une belle statuette d'Apollon en bronze trouvée en Albanie, près de Janina, et deux terres cuites de Tanagra ? Une tête de Vierge en pierre polychromée, travail allemand du xvi^e siècle, un bronze du xvii^e siècle, dans le genre de Michel Anguier, représentant Amphitrite et, pour le xix^e siècle, trois beaux bronzes de Barye : Junon, lion et lionne, une danseuse en marbre polychromé de Gérôme, un grand loup pris au piège, bronze à cire perdue de Frémiet, et un puissant lion en marbre de Gardet, pièces uniques.

Quelques meubles sont d'une très belle qualité : meuble d'entre-deux de Levasseur, commode et secrétaire de Nicolas Petit et deux meubles d'appui, très élégants dans leur grande simplicité, signés Leloux. Nombreux sont aussi les flambeaux d'argent, les pendules Louis XV et Louis XVI, les sièges du xviii^e siècle que l'on ne devrait pas négliger, car tous ces objets ont été choisis avec discernement et le goût très sûr de leur possesseur actuel s'y affirme encore.

Toutes ces merveilles n'ont pas été réunies par M. de Beistegui dans le seul but de satisfaire son goût d'artiste et de collectionneur. M. de Beistegui poursuit un but plus généreux et plus élevé, en formant cette collection et en l'accroissant encore : IL VEUT QU'ELLE TROUVE AU MUSÉE DU LOUVRE UN ASILE DÉFINITIF DIGNE D'ELLE. Dans des termes excellents il exprima solennellement sa volonté formelle au ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, M. Marraud, représentant le Gouvernement français à une réunion, où lui fut remise la cravate de Commandeur de la Légion d'honneur. L'engagement qu'il prit alors devant une assistance choisie, il nous pria de le faire connaître au public et nous nous acquittons avec joie ici de cette émouvante et agréable mission. Par cette munificence, M. Carlos de Beistegui prend place au premier rang des plus grands bienfaiteurs du Louvre. Que ce noble étranger, qui reconnaît si magnifiquement l'hospitalité qu'il reçut dans notre pays, reçoive ici l'expression de la gratitude profonde de tous ceux qui s'intéressent à l'enrichissement de nos collections nationales : ils sont si nombreux qu'en parlant en leur nom, on sait parler au nom de la France entière.

JEAN GUIFFREY



JEAN GOUJON ET LE VITRUE DE 1547

IL est suffisamment connu que Jean Martin, secrétaire du cardinal de Lenoncourt, publia en 1547 une traduction française de Vitruve¹, ornée de « figures nouvelles concernantes l'art de massonnerie par maistre Iehan Goujon », et que Jean Goujon, « studieux d'architecture », fit suivre le volume d'un discours où il commente ses dessins. Bien que le discours n'ait pas eu beaucoup de succès auprès de certains érudits modernes qui le déclarent tout uniment insignifiant², l'importance de la participation de l'artiste à cet ouvrage n'a pas échappé aux biographes de Goujon, et M. Vitry³ la considère comme « l'un des faits les plus significatifs de sa carrière et les plus révélateurs de sa personnalité ».

On s'explique mal, dès lors, que le Vitruve n'ait pas été regardé de plus près, que l'on n'ait pas cherché — alors qu'on sait qu'il emprunte beaucoup à des ouvrages antérieurs — à y délimiter rigoureusement la part de Goujon, que l'on ne se soit pas efforcé, enfin, de l'« exprimer » comme une éponge afin d'en tirer tout ce qu'il est possible, et sur le caractère de Goujon, et sur sa place dans le siècle.

1. *Architecture ou art de bien bastir de Marc Vitruve Pollion auteur romain antique : mis de latin en françoys par Ian Martin, secrétaire de Monseigneur le cardinal de Lenoncourt pour le roy très chrestien Henry II.* A Paris, avec privilège du Roy. On les vend chez Iacques Gazeau, en la rue Saint-Jacques, à L'Escu de Cologne. MDXLVII.

2. Pierre Marcel, *Un vulgarisateur, Jean Martin.* Paris, s. d.

3. Paul Vitry, *Jean Goujon*, collection « Les Grands Artistes ». Paris, s. d.

LES ANCIENS ILLUSTRATEURS DE VITRUVÉ

Deux auteurs ont été conduits à se demander, mais pour ainsi dire accidentellement, ce qui est exactement de Goujon dans le Vitruve de 1547 : M. Charles

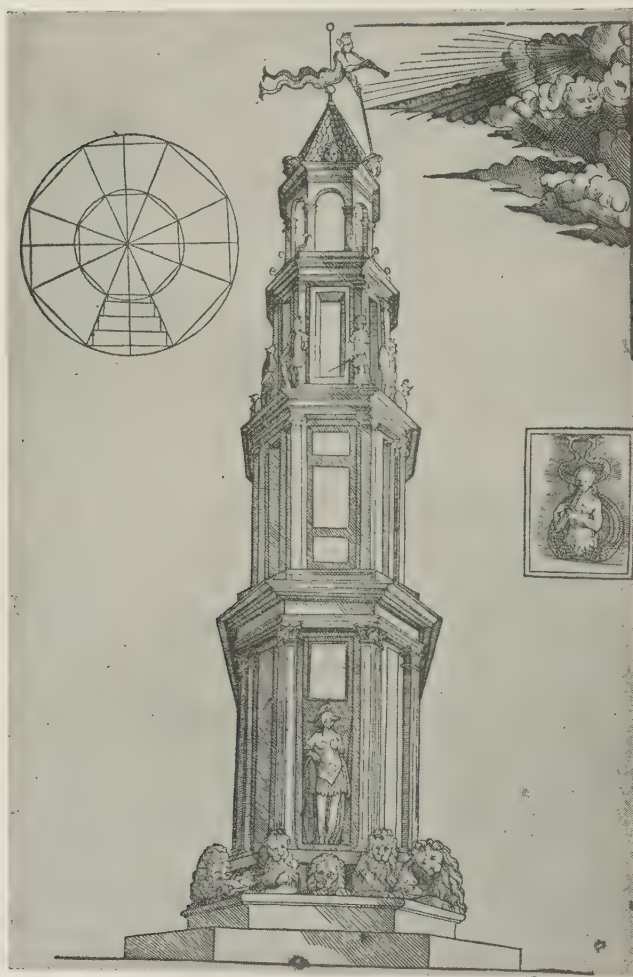


FIG. 1. — TOUR DES VENTS. Vitruve de 1547, f° II v°.

Saunier, dans une étude générale sur certains livres d'architecture¹, et surtout M. Röttinger, à propos du Vitruve allemand de Walter Rivius². L'un et l'autre se sont parfaitement rendu compte que le premier soin à prendre était de mettre le Vitruve de Jean Martin à sa place parmi les anciennes éditions de Vitruve et des livres vitruviens.

LES VITRUVÉ ILLUSTRÉS. — L'intérêt de la Renaissance pour Vitruve n'a pu s'exercer pratiquement que du jour où une édition illustrée a remédié à l'absence de « pourtraiture », qui fait du texte de cet auteur une énigme à peu près indéchiffrable.

Or, avant 1547, il existe en somme deux « familles » de Vitruve illustrés.

La plus ancienne est la famille vénitienne, dont Fra Giocondo a tracé les figures.

Elles paraissent pour la première fois dans l'édition latine de 1511³, et elles

1. Charles Saunier, *Sur certains livres d'architecture du XVI^e siècle*, Mélanges Lemonnier, Paris, 1913.

2. Heinrich Röttinger, *Die Holzschnitte zur Architektur und zum Vitruvius Teutsch des Walter Rivius*, Studien zur deutschen Kunstgeschichte, n° 167. Strasbourg, 1914.

3. *M. Vitruvius, per Iocundum solito castigatior factus cum figuris et tabula ut jam legi et intelligi possit*, in-folio, Venise, 1511. Je donnerai les titres, souvent fort longs, de ces ouvrages, d'une manière

ont un succès prodigieux, puisqu'on les retrouve dans les éditions italiennes de 1524¹ et de 1535². Pour qu'elles soient plus abordables, on les reproduit dans des éditions de poche : celle de 1513 à Florence³, celle de 1522 au même lieu⁴, l'une et l'autre en latin.

Bien plus, Fra Giocondo a, dès l'origine, fixé pour longtemps le schéma de l'illustration vitruvienne, déterminé quels sont les passages qui doivent être interprétés graphiquement, et ses successeurs s'écarteront bien peu de la règle une fois donnée. Pourtant ses dessins ne sont pas très remarquables : les bois sont lourds, les personnages représentés, difformes. On dirait que l'artiste a eu pour but unique d'éclaircir son texte.

Encore que le dessinateur que l'on trouve à l'origine de la seconde famille des Vitruve — la famille de Côme — ait connu les illustrations de Fra Giocondo, il n'en a pas moins fait œuvre originale. L'ouvrage a paru à Côme en 1521 avec double privilège de François I^{er} et du pape, et avec commentaire de César Cesarianus⁵. Les bois diffèrent beaucoup par le caractère de ceux de Fra Giocondo. Bien plus soignés, ils visent plus à l'effet, avec de grands noirs qui les relèvent. Faisant preuve d'une certaine hardiesse le dessinateur a songé à

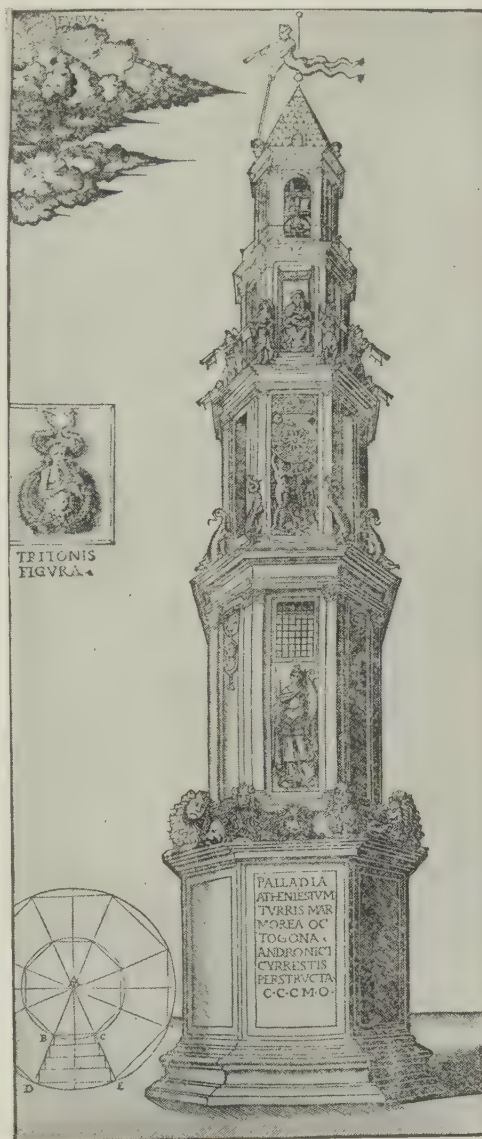


FIG. 2. — TOUR DES VENTS. Vitruve de 1521, f° xxiv v^o.

succincte et qui suffit à les identifier. On les trouvera intégralement, soit dans le livre de Röttinger, soit dans l'étude de M. Saunier.

1. M. L. Vitruvio Pollione. *I dieci libri dell' architettura*... Traduction de Durantino. in-folio, Venise, Sabio, 1524.

2. M. L. Vitruvio Pollione *di Architettura*..., in-folio, Venise, Zoppino, 1535.

3. *Vitruvius iterum et Frontinus a Iocundo revisi*..., in-8°, Florence, Giunta, 1513.

4. *M. Vitruvii de architectura libri decem*..., in-8°, Florence, 1522.

5. *Di Lucio Vitruvio Pollione de Architectura libri decem*..., Imprimé à Côme par Gotardo da Ponte, de Milan, aux frais d'Augustinus Gallus et Aluisius Pirovanus, in-folio, 1521.

appliquer les règles vitruviennes à certains édifices modernes : l'une de ses planches montre la cathédrale de Milan. Par ailleurs l'édition de Côme partage avec celles de Venise le dédain de l'utilisation pratique. Et ses personnages sont aussi fort médiocrement dessinés. C'est l'édition de Côme qui a servi de base à celle de Caporali publiée en 1536 à Pérouse¹.

Il existe encore, imprimée probablement en France, à Lyon, une édition latine de poche qui reproduit à la fois les dessins de la famille vénitienne et un certain nombre de ceux de la famille de Côme².

Enfin on signalera, pour la curiosité, l'édition fort grossière parue à Strasbourg en 1543³ et qui dérive surtout de la famille de Côme.

LES LIVRES VITRUVIENS. — J'appelle ainsi, en me bornant toujours aux ouvrages illustrés, ceux qui, sans contenir tout le texte de Vitruve — en original ou en traduction — sont destinés à en commenter ou à en populariser les doctrines.

Le plus ancien est une sorte de comprimé, la *Raison d'architecture antique*⁴ de l'Espagnol Diego de Sagredo, qui parut à Madrid en 1542, mais bien après que sa traduction eut été publiée en France. Cet ouvrage, assez élémentaire, eut un succès qu'attestent ses nombreuses rééditions. Ses illustrations sont d'un dessinateur plus élégant qu'exact.

Le quatrième livre de Serlio, qui paraît en 1537 à Venise, en langue italienne, et en 1545 à Anvers, en langue française⁵, est d'une autre importance. C'est la première fois qu'un auteur cherche sérieusement à mettre le texte de Vitruve en accord avec les monuments existants et mesurés que nous ont laissés les Anciens. Parfois d'ailleurs (c'est le cas pour l'ordre corinthien) il s'aperçoit, non sans une certaine surprise, que l'Antiquité ne paraît guère s'être préoccupée de cet accord.

Le quatrième livre se complète naturellement par le troisième⁶ paru, chose étrange, après lui, en 1540, en langue italienne, et qui décrit, cette fois, les restes

1. *Architettura con il suo commento e figure Vetruvio...*, in-folio, Pérouse. 1536.

2. *M. Vitruvii de architectura libri decem...*, in-8°, Lyon (?), 1523.

3. *M. Vitruvii viri suae professionis peritissimi, de architectura libri decem...*, par Machaeropiaeus, in-8°, Strasbourg, Knobloch, 1543.

4. *Raison d'architecture antique extraite de Vitruve... nouvellement traduite d'Espagnol en Français...* La première édition datée est de 1539. J'en connais plusieurs autres de 1542, 1555, 1604, 1608. Mais antérieurement il y en a eu une, qui ne porte pas de date et qui a été publiée avec privilège. Voir : Renouard, *Bibliographie des Éditions de Simon de Colines*, Paris, 1894.

5. *Regole generali di architettura di Sebastiano Serlio...* in-f°, Venise, Marcolino da Forli, 1537 ; *Règles générales de l'architecture...* in-f°, Anvers, Van Aelst 1445. Pour les éditions de Serlio, voir en particulier : Léon Charvet, *Sébastien Serlio*, Lyon, 1869.

6. *Il terzo libro di Sebastiano Serlio...* in-f°, Venise, Marcolino da Forli, 1540.



FIG. 3. — LA VIE DES PREMIERS HOMMES. Vitruve de 1547, f^o xxxi.

antiques eux-mêmes. Quant au premier livre et au second¹, ils se publient en 1545 en France avec texte latin et français, par les soins de Jean Martin comme traducteur, et de Jean Barbé comme bailleur de fonds, c'est-à-dire des mêmes personnages qui vont publier en 1547 le Vitruve. A vrai dire le premier et le second livre ne sont guère des ouvrages vitruviens.

Mais, avant 1547, ce que les Français ont fait de plus savant, c'est le commentaire de Philandre ou Philandrier, publié séparément, et sans le texte qu'il élucide, à Rome en 1544 et à Lyon en 1545.² Seulement les figures qui ornent le commentaire de Philandre sont rares, purement explicatives et sans valeur pratique.

LA PART DE JEAN GOUJON DANS LE VITRUE DE 1547

Il sied de recevoir d'abord le témoignage de Goujon, qui, dans son discours, se déclare l'auteur des illustrations qui figurent aux pages suivantes (lesquelles sont numérotés seulement au recto) : 28, 28 v^o, 34 v^o, 35 (planche à déploiement), 37 v^o, 38, 39, 40, 41, 42, 44 v^o, 45 v^o, 46 v^o, 48, 49, 50, 50 v^o, 51, 51 v^o, 52 v^o, 54, 54 v^o, 55, 55 v^o, 56, 57 v^o, 58, 59 v^o.

Par ailleurs, en bons commerçants, Jean Martin, ou ses bailleurs de fonds, profitent de ce qu'ils possèdent déjà. Au deuxième livre de Serlio, ils reprennent quatre planches : 75 v^o, qui montre le plan d'un théâtre, et 77, 78, 78 v^o, où se voient les scènes tragique, comique et satirique (dont on a bien souvent fait hommage à Goujon). Ici il semble bien que ce soient les mêmes bois qui aient servi de nouveau.

Mais le plus large emprunt est fait aux anciens Vitruve de la famille vénitienne. De quelques indices, M. Röttinger croit pouvoir conclure que c'est l'édition de 1535 qui a servi de modèle, plutôt que celle de 1511. En tout cas on n'a pas repris les bois eux-mêmes, mais la copie est absolument servile : il s'agit d'un calque. Les pages où se retrouvent les dessins de Fra Giocondo (à raison, parfois, de plusieurs par page) sont les suivantes : 5 v^o, 6, 18, 20 v^o, 21, 22 v^o, 30, 30 v^o, 31, 31 v^o, 32, 32 v^o, 33, 35 v^o, 58 v^o, 59, 60, et, à partir de ce folio, tout ce qui reste jusqu'à la fin du volume, sauf la page 64 et le schéma géométrique de la page 88. Cela fait près d'une centaine de pages, la plus grosse partie du volume.

Ce premier déblaiement une fois fait, il convient de s'arrêter plus longtemps

1. *Il primo libro d'architettura di Sebastiano Serlio. Le premier livre de Sébastien Serlio Bolognois, mis en langue françoise par Jehan Martin...*, Paris, 1545. A ce livre est réuni : *Le second livre de perspective...*, Jehan Barbé, 22 août 1545.

2. *Gulielmi Philandri Castilionii civis romani in decem libros M. Vitruvii Pollionis de Architectura annotationes*. Rome, Dossena, in-16, 1544. Autre édition à Lyon, 1545.

à ce que le Vitruve de 1547 doit à la famille de Côme. Les pages où l'on en relève l'influence, sont les pages 9^v, 10, 11^v, 12^v, 15, 15^v, 16, 28, 42. Plusieurs fois il s'agit de pures et simples copies, toujours en sens inverse, et d'un effet entièrement différent : les noirs ont disparu et l'ensemble est beaucoup plus blond. Ces copies concernent d'ailleurs des détails sans grande importance : 9^v et 10 des fondations de murailles, 16 une cabane de bois, 12^v une sorte de plan de ville. Mais déjà, à la page 11^v, l'inspiration, non moins évidente, est beaucoup plus libre. C'est un campanile, une Tour des Vents, formée d'une série d'étages octogonaux qui diminuent progressivement. Sur le côté un petit cartouche contient une sirène. Le dessinateur — provisoirement inconnu — de l'édition française a pris pour modèle la page xxiv^v du Vitruve de Côme, mais d'abord il a supprimé tout un socle avec une inscription, au-dessous des lions qui supportent la tour. Puis il a complètement modifié les statues qui ornaient les étages.

Dans le cas des pages 15 et 15^v la liberté du dessinateur de Jean Martin a encore augmenté. Pour la page 15, par exemple : *La Vie des premiers hommes*, il a imité, constamment en sens inverse, le parti général de composition de la page xxxi du Vitruve de Côme : foyer dont la fumée s'élève au centre, rideau d'arbres, fuite de personnages au second plan. En revanche, les personnages du premier plan ne lui ont guère servi. Il n'en reste pas moins que son dessin suppose avec évidence qu'il a connu l'édition italienne. Et le rapport, plus lâche encore, est également net pour la page 15^v du Vitruve français et la page xxii du Vitruve de Côme (*Les origines de l'architecture*). Mais, lorsqu'on en vient aux pages 28 et 42, il y faut regarder de plus près, car ces deux pages-là nous sont formellement indiquées par Jean Goujon comme étant son œuvre.

Le dessin de la page 28 illustre les proportions du corps humain selon Vitruve. Au premier coup d'œil, il ne ressemble guère au dessin correspondant (page XLIX) de l'édition de Côme, parce que les attitudes des deux personnages représentés sont entièrement différentes : l'artiste italien montre un homme dont les bras sont étendus, Goujon un homme dont les bras sont bien plus ramenés vers le corps, et qui tient, dans sa main droite, un compas. Mais l'analogie se manifeste surtout par le réseau de lignes qui sert en quelque sorte d'armature aux personnages. Or ce réseau n'est pas commun, je ne l'ai rencontré dans aucun des nombreux dessins de proportions de l'époque. Spécialement le cercle, qui circonscrit la tête et le cou et qui interrompt l'axe médian, est excessivement caractéristique. Puis, dans les deux cas, le crâne est ceint d'une sorte de turban orné au centre d'un médaillon. Il apparaît impossible que Jean Goujon n'ait pas emprunté tous ces éléments à son prédécesseur. Et ce qui accroît encore la certitude, c'est que le réseau, fort logique chez le second, puisque les bras de son personnage s'étendent jusqu'aux côtés du

carré qui l'enferment, s'explique très mal chez Jean Goujon, pour qui tout ce qui se trouve à droite et à gauche du personnage n'a point d'utilité. Or n'est-ce pas là le critère même de l'imitation, que cette copie d'éléments qui ne sont plus justifiables ?

A la page 42, un personnage, vu de dos, regarde de bas en haut une statue, afin de faire entendre quelles déformations sont nécessaires en sculpture pour tenir compte d'une perspective ascendante. Le genre du bâtiment choisi : une porte ionique, le parti adopté, la construction géométrique se retrouvent identiquement

à la page LX de l'édition de Côme.

Ainsi donc il existe dans le Vitruve de 1547 un certain nombre de figures imitées, les unes moins, les autres plus librement, du Vitruve de Côme. Deux de ces figures appartiennent, suivant son témoignage même, à Jean Goujon. Il paraît naturel de conclure que Goujon est l'auteur de tous les dessins de cette catégorie.

Or ceci présente une importance toute spéciale pour les pages 15 et 15 v^o (*Vie des premiers hommes, Origine de l'Architecture*). Ces



FIG. 4. — L'ORIGINE DE L'ARCHITECTURE. Vitruve de 1547, f^o 15 v^o.

compositions, les plus importantes, artistiquement parlant, du Vitruve, sont tout à fait étrangères à « l'art de maçonnerie », où le texte de Jean Martin semble confiner Goujon. Aussi M. Vitry et M. Saunier se sont-ils tenus dans une prudente réserve en alléguant l'absence de tout point de comparaison. Cela est excessif. Si l'on fait abstraction des dessins de proportion, il est au moins, dans le Vitruve même, deux pages qui comportent des personnages, les pages 39 et 42. On y distingue fort bien les caractéristiques du dessinateur. C'est un artiste dont le trait est net et aisé dans les contours, qui traite les corps par masses d'ombre et de lumière, sans détails, en couvrant très régulièrement les parties ombrées de hachures parallèles, rarement croisées. Dans les parties éclairées, que cette méthode large risquerait de laisser sans vie, il procède par traits courts et nerveux,

extrêmement spirituels, qui indiquent, ou plutôt qui suggèrent, le dessin des muscles ou le mouvement général. Or ces particularités se retrouvent avec la plus grande netteté dans les compositions des pages 15 et 15 v^o du Vitruve. Il est permis encore de faire appel à d'autres bois qui sont non moins authentiquement de Goujon, ceux de l'*Entrée de Henri II* en 1549¹. A la page 15 de cette brochure illustre se voit un arc de triomphe surmonté de trois hommes nus — Typhis flanqué de Castor et Pollux.

Le dessin interne des corps montre les mêmes indications par petits traits courts (à cette différence près que, les dessins de l'*Entrée* n'étant pour ainsi dire pas ombrés, l'indication des grandes masses y fait défaut). Cette même *Entrée* permet encore un rapprochement avec un des dessins du Vitruve qui sont inspirés du Vitruve de Côme : à la page 11 de la brochure, la figure de la France armée à l'antique, qui tire l'épée, au sommet d'une aiguille trigonale, est exactement de même style que l'une des statues, indiquée plus que dessinée, de la Tour des Vents (page 11 v^o du Vitruve de 1547).

Nous arrivons donc à une conclusion très ferme où le témoignage de Goujon, les caractéristiques du dessin, la comparaison avec des œuvres certaines, se soutiennent mutuellement : toutes les figures inspirées du Vitruve de Côme, y compris les deux compositions des pages 15 et 15 v^o, ont pour auteur Jean Goujon.

Probablement il les a dessinées à main levée sur le bois, puisqu'elles se présentent toujours en sens inverse de celles de l'original.

Mais nous avons encore laissé sans attribution un certain nombre des planches

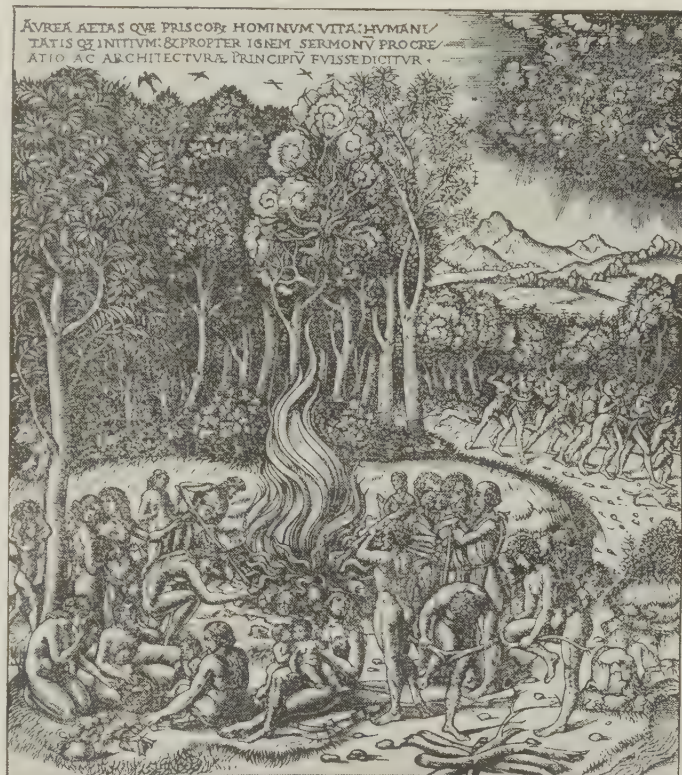


FIG. 5. — LA VIE DES PREMIERS HOMMES. Vitruve de 1521, f^o 15.

1. Maurice Roy. *Artistes et monuments de la Renaissance en France*, Paris, 1929, p. 183. Je cite cet ouvrage plutôt que la *Revue du XVI^e siècle* où a paru primitivement cette étude.

du Vitruve de 1547. Les cariatides des pages 2 v^o et 3 v^o offrent une telle analogie avec les autres dessins d'architecture de Goujon que personne n'a jamais douté qu'il en fût l'auteur. Plusieurs autres figures de maçonnerie, dont Goujon ne parle point dans son discours, manifestent sa main avec plus d'évidence encore : 36 v^o, 37, 42 v^o (qui est dépourvue d'intérêt), 44, 60 v^o (la figure du bas, d'ailleurs insignifiante). On peut négliger tout à fait 88 qui est une simple construction géométrique.

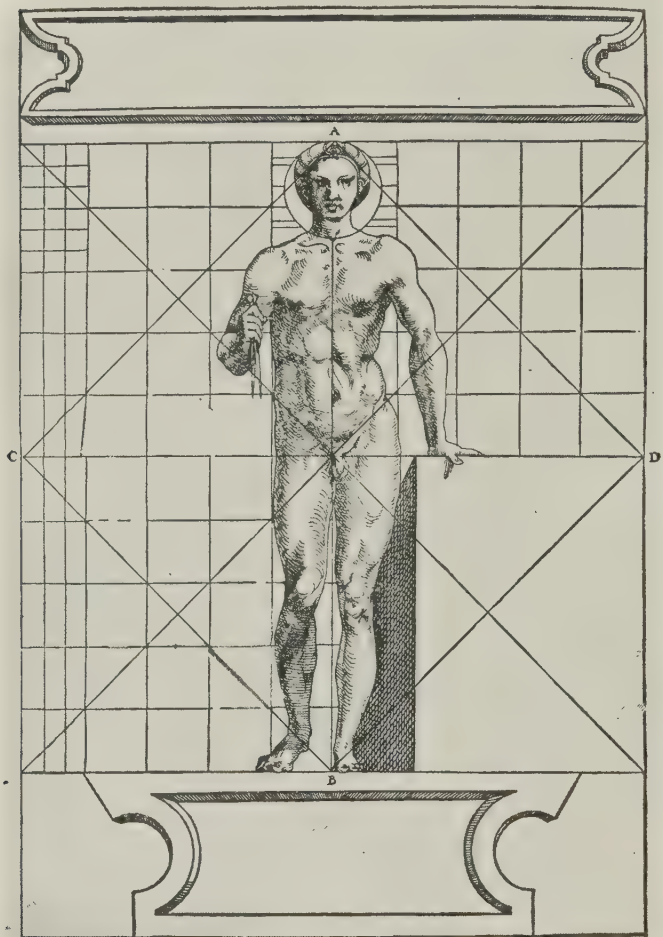


FIG. 6. — LES PROPORTIONS DU CORPS HUMAIN.
Vitruve de 1547, f^o 28.

Deux dessins de plus, remarquables l'un et l'autre, doivent être donnés à Goujon : l'éolipyle de la page 11, et la tête de lion de la page 43. On peut rapprocher celle-ci à volonté des dessins de Goujon qui représentent des êtres animés (pour la tête de lion) et de ceux qui représentent des architectures (pour l'indication de la moulure où se détache cette tête).

Enfin, pour épuiser complètement le Vitruve de 1547, il faudrait encore mentionner le portrait d'homme barbu, qui se retrouve deux fois, en frontispice et en dernière page. Est-ce Jean Martin, Jean Barbé ou un autre ? On pourra en disputer longtemps. Et de qui ? Rien, dans ce que nous avons

de Jean Goujon, ne ressortit au portrait. Celui-ci est large et beau, c'est tout ce qu'on en peut dire.

Il suffit d'être arrivé à un résultat qui a son prix. Dans le Vitruve de 1547, à part la grosse masse d'illustrations empruntées au Vitruve vénitien de Fra Giocondo, tout est de Jean Goujon, inspiré ou non par le Vitruve de Côme. Mais quelques-unes de ces figures de Jean Goujon méritent d'être examinées avec plus de détail.

REMARQUES SUR LES ILLUSTRATIONS DE JEAN GOUJON

LES CARIATIDES (pages 2 v^o et 3 v^o). — Les Cariatides du Vitruve ont eu le privilège d'attirer l'attention, parce qu'on trouve ce même sujet une fois sûrement et peut être deux fois dans l'œuvre de Goujon : à la tribune du Louvre et au tombeau de Brézé à Rouen, si tant est que l'on attribue ce tombeau à l'artiste. L'analogie de ces cariatides avec celles du Vitruve est d'ailleurs excessivement vague. Mais Röttlinger a eu le mérite de reconnaître en celles-ci des copies libres d'un cuivre de Marc-Antoine, que l'on appelle communément : la façade aux Cariatides (B. 358, H. D. 214). On y voit superposés deux ordres, l'un persan, l'autre cariatide, à quatre statues chacun, tandis qu'au centre de l'ordre supérieur, assez bizarrement, figure une tête beaucoup plus grosse et complètement indépendante de son entourage. Cette gravure est commentée par Passavant (p. 279), lequel déclare que le fragment d'édifice en question se trouvait, de son temps, à la villa Mattei. Thode¹ reste surpris devant cette affirmation qu'il met en doute. L'énigme est pourtant assez facile à résoudre. Seule la grosse tête du centre est un fragment antique, et un fragment fort connu, car on le trouve dans

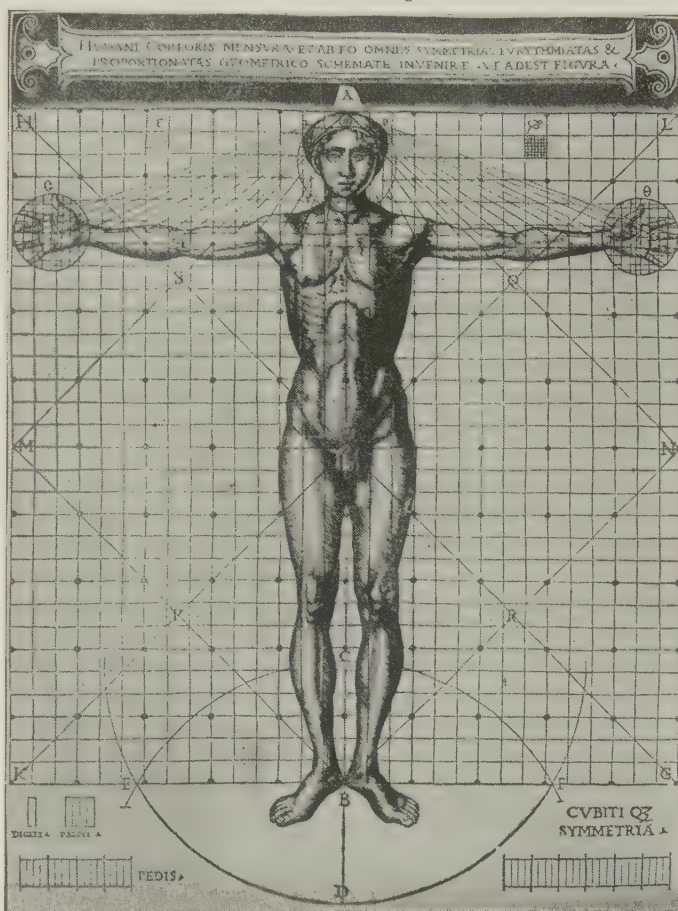


FIG. 7. — LES PROPORTIONS DU CORPS HUMAIN.
Vitruve de 1521, f^o XLIX.

1. Henry Thode. *Die Antiken in den Stichen Marcanton's, Agostino Veneziano's und Marco Dente's*. Leipzig, 1881.

un grand nombre d'albums de dessins du xvi^e siècle : dans le Codex du Musée Soane¹, dans le Codex de San Gallo du Vatican², dans le Codex Destailleurs de Berlin, et encore dans le Vitruve allemand de Rivius. Elle était murée à l'angle d'une maison, près de Saint-Basile à Rome. Hülsen n'hésite pas à faire de ce morceau l'origine des cariatides de Raphaël, dans la chambre d'Héliodore.

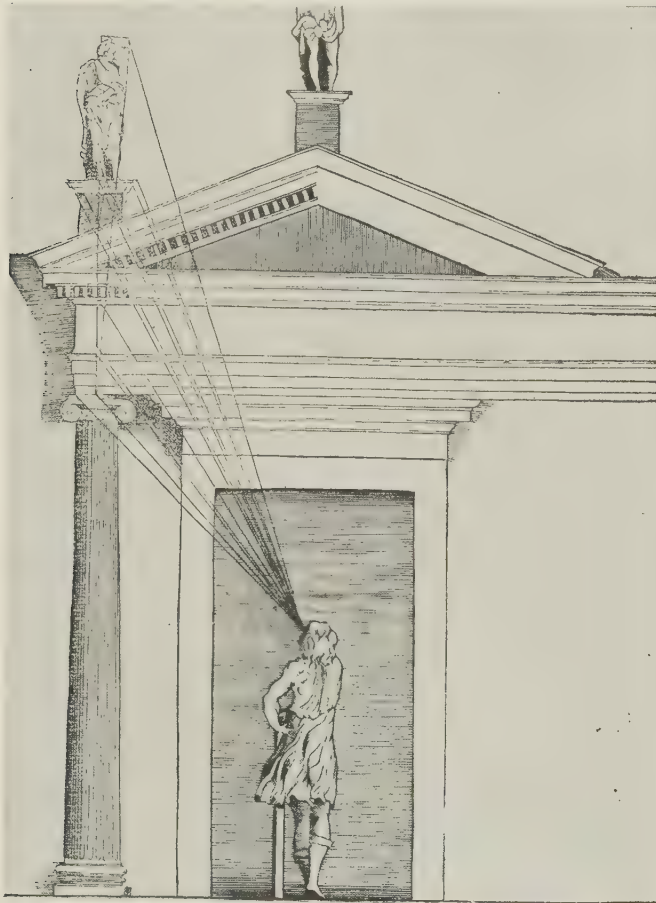


FIG. 8. — PERSONNAGE REGARDANT UNE STATUE.
Vitruve de 1547, f^o 42.

En revanche l'ensemble de la façade est sans aucun doute une fantaisie de la Renaissance. Outre qu'un fragment de cette importance eût été certainement décrit, dessiné et gravé, ce caractère moderne est attesté presque infailliblement par les volutes ioniques qui coiffent les statues féminines. Or si, comme le fait remarquer Thode, l'assimilation de l'ordre ionique au sexe féminin est une idée répandue dans l'antiquité, je ne sache pas que nous possédions une seule cariatide antique coiffée des volutes.

De la planche unique, Goujon en a fait deux en séparant l'ordre persan de l'ordre cariatide. Les entablements sont identiques, les costumes des statues masculines semblables, ceux des statues féminines fort analogues, encore que les

bras soient recouverts chez Marc-Antoine, nus chez Jean Goujon. Les coiffures sont les mêmes et fort caractéristiques : de lourdes nattes qui retombent de part et d'autre du visage. Mais au lieu de laisser à ses personnages les bras collés au corps, Goujon les a relevés, peut-être au détriment de l'effet monumental.

Quant aux Cariatides du Vitruve de Venise et du Vitruve de Côme, elles n'ont

1. Ashby. *Papers of the British School at Rome*, vol. II, 1904.

2. Christian Hülsen. *Il libro di Giuliano da San Gallo*. Codice vaticano Barberiniano latino 4424. Leipzig, 1910.

pu servir à aucun égard à notre artiste. Elles émanent manifestement de dessinateurs qui n'ont *jamais* vu de Cariatides antiques, du moins en statues complètes, car, dans l'édition de Côme, on reconnaît, plus ou moins déformé, le fragment de Saint-Basile, et Hulsen a montré que Fra Giocondo l'avait imité, à une autre occasion (Musée des Offices, n° 2050)¹.

LA VIE DES PREMIERS HOMMES, L'ORIGINE DE L'ARCHITECTURE (pages 15 et 15v°).

— Il faut en revenir à ces planches, les plus révélatrices du dessin de Jean Goujon. Leur qualité est inégale. Dans la *Vie des premiers hommes*, les extrémités sont souvent choquantes : pieds excessivement pointus et plats, mains incorrectes et parfois terminées en spatules. Le personnage vu de dos, à genoux devant le feu, est d'un raccourci tout à fait manqué. Mais, bien que la supériorité de l'autre planche, l'*Origine de l'Architecture*, soit évidente, il est impossible de songer à un auteur différent : le style du feuillé est absolument le même, l'homme debout, qui porte des bûches dans un des dessins,

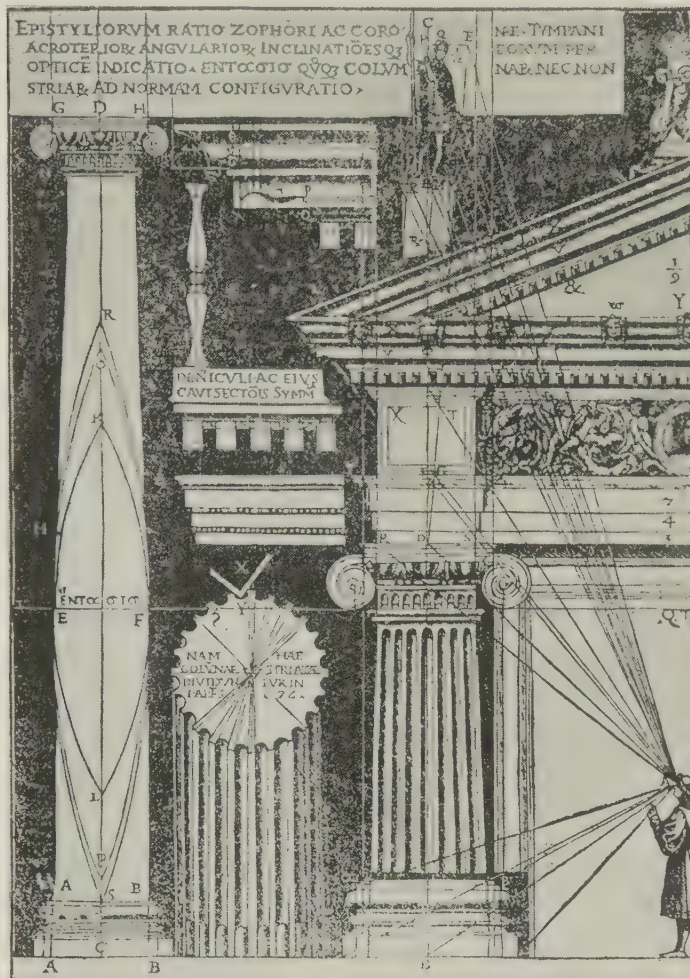


FIG. 9. — PERSONNAGE REGARDANT UNE STATUE.
Vitruve de 1521, f° LX.

1. Il n'est pas inutile d'insister sur ce point, car quand on lit l'étude de M. Lemonnier sur la salle des Cariatides (*Gazette des Beaux-Arts*, mai 1906), il en ressort l'impression que les artistes de la première moitié du xvi^e siècle n'avaient qu'à regarder autour d'eux pour trouver des cariatides antiques. M. Lemonnier s'appuie à cet égard sur le texte d'Aldroandi, rédigé vers 1550 (Réédité par Salomon Reinach, *L'Album de Pierre Jacques, sculpteur de Reims*, Paris, 1902). Or des statues mentionnées par Aldroandi, il y en a une qui est réduite à la tête (226), quatre autres seulement, dans le jardin de S. Giuliano (222), pourraient avoir des prétentions plus sérieuses, mais on ignore totalement ce qu'elles étaient, et cette simple citation paraît de peu de poids en

un moellon dans l'autre, et qui se penche sous le faix tantôt à droite et tantôt à gauche, ne permet pas d'hésitation. L'inégalité peut s'expliquer de deux façons : soit que le graveur (qui n'était presque certainement pas Goujon lui-même, car il n'y a aucune raison de supposer que celui-ci ait agi autrement que d'après la pratique courante à son époque et ait taillé lui-même le bois) ait été, par manque

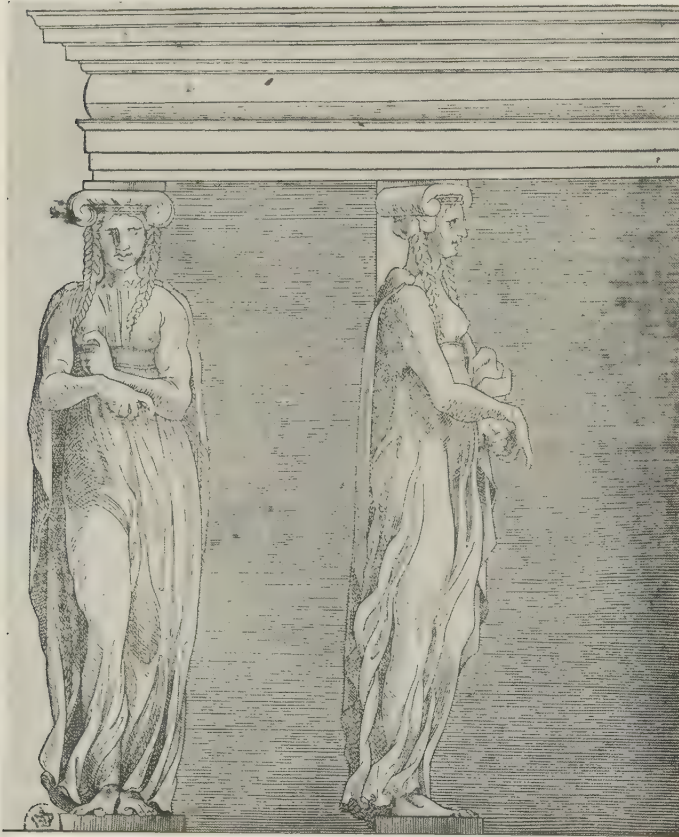


FIG. 10. — ORDRE CARIATIDE. Vitruve de 1547, f° 2 v°.

beaucoup sur Goujon. Par bien des caractères son dessin s'apparente à celui de ses contemporains en France. Les figures féminines ont volontiers l'élégance allongée

d'expérience, désorienté par la petitesse des personnages de la *Vie des premiers hommes* ; soit que nous ayons à faire à deux ouvriers différents. Cette dernière hypothèse expliquerait assez bien la marque assez indistincte que l'on relève sur l'*Origine de l'Architecture*, à gauche du porteur de moellon, et qui se lit, semble-t-il, P. C. Robert Dumesnil, qui l'avait signalée, n'en attribuait pas moins — et avec raison — le dessin à Jean Goujon. Le graveur a bien pu ajouter cette marque pour distinguer son œuvre, dont il était fier, de celle qui la précédait.

Même à travers la trahison du graveur, ces deux compositions nous apprennent

face des constatations suivantes : dans tous les albums de dessins de la fin du xv^e siècle et des débuts du xvi^e, qui représentent des antiques, on trouve plusieurs fois le fragment de Saint-Basile et on ne trouve *jamais* une Cariatide complète. D'autre part aucun des illustrateurs de Vitruve n'en a, semble-t-il, connue une. Quant à l'album de Pierre Jacques, dont M. Lemonnier fait encore état, il a été dessiné de 1572 à 1577. Il a donc été commencé plus de vingt ans après la publication du Vitruve. Or en vingt ans, à cette époque-là, on découvrait bien des statues antiques. Je ne veux point manquer de signaler encore que l'on trouve en France des statues de Cariatides qui sont des copies *évidentes* des bois de Jean Goujon dans le Vitruve de 1547 : ce sont celles du portail nord de l'Eglise des Andelys.

de celles de Fontainebleau : que l'on compare en particulier à cet égard, la femme à l'enfant qui, au dernier plan, à gauche de l'*Origine de l'Architecture*, se montre devant une cabane, à la Madeleine, dans la *Sainte-Famille* gravée par Fantuzzi (B. 1). Quelques nus, comme l'homme assis, au premier plan de la même composition, sont tout à fait dans le style de Rosso. Il n'empêche que le personnage le plus révélateur est encore le figurant vu de dos, dont j'ai déjà parlé, et qui, bien en évidence dans les deux compositions, étale sa forte musculature ployée sous une charge. Un « morceau » comme celui-là, c'est déjà un manifeste par où l'artiste de la Renaissance arrive à affirmer sa connaissance de l'anatomie. On le rencontre constamment dans les gravures de Marc-Antoine : c'est une femme dans le *Jugement de Pâris* (B. 245, H. D. 114), et c'est un homme dans la planche que l'on appelle le *Jeune homme au brandon* (B. 360, H. D. 160), où notre figurant porte un vase. Et, dans ce dernier cas, l'analogie est si criante qu'il paraît difficile qu'il y ait simple rencontre et non pas inspiration. Ainsi cet avantageux personnage nous conduit à Marc-Antoine et, par conséquent, aux figures raphaëlesques¹.

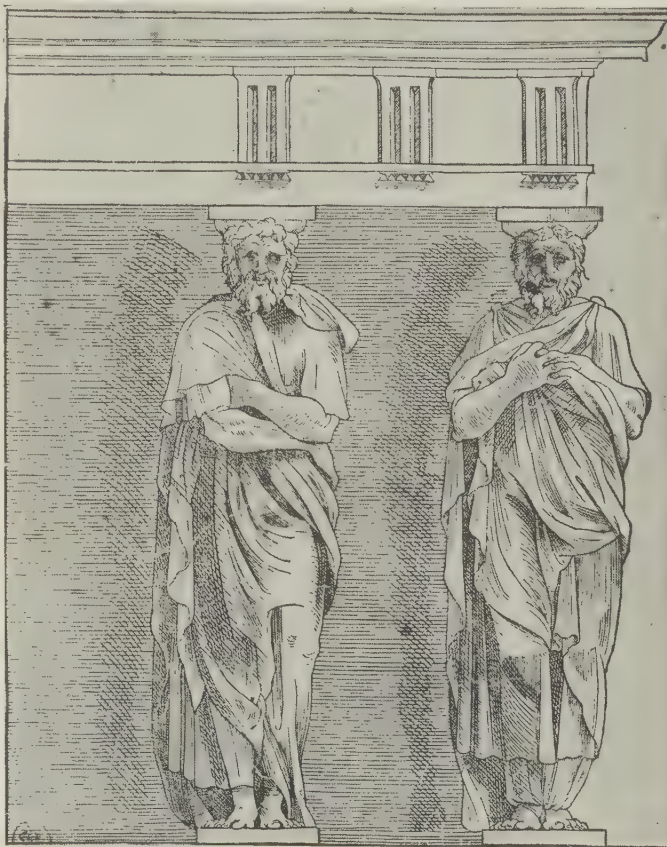


FIG. 11. — ORDRE PERSAN. Vitruve de 1547, f° 3^{vo}.

1. Postérieurement à la rédaction de cet article, mon attention a été attirée sur une composition de Polydore de Caravage gravée par Cherubino Alberti (13,3) : *Adam et Eve assujettis au travail*. Il me paraît difficile que le personnage qui creuse le sol avec une houe, dans l'*Origine de l'Architecture*, ne s'inspire pas de l'Adam (même position des mains, même forme de l'autel). Au point de vue du style, il ne sera pas inutile non plus de rapprocher l'Eve de la femme située en bas et à droite dans la *Vie des Premiers Hommes*. Bien entendu Goujon n'a pas pu voir la gravure de Cherubino Alberti, qui est postérieure à lui, mais il a pu voir une autre gravure ou un dessin de la composition de Polydore de Caravage, si ce n'est cette composition elle-même. Et Polydore de Caravage nous ramène au milieu raphaëlesque.

LES PROPORTIONS DU CORPS HUMAIN (pages 28 et 28 v^o). — J'ai déjà dit ce que le dessin de la page 28 devait au Vitruve de Côme. Il n'en est pas de même de celui de la page 28 v^o. Le texte de Vitruve qu'il s'agit d'y illustrer offre une des obscurités qui sont si fréquentes chez cet auteur. Il expose que le centre du corps est le nombril; si donc, un homme étant couché sur le dos et les pieds étendus, on place sur le nombril l'une des pointes d'un compas, et si, avec l'autre pointe on décrit une circonférence, elle touchera le bout des doigts et les pieds. D'autre part ce même homme étendu pourra également être inscrit dans un carré dont les côtés touchent le sommet de la tête, le dessous des pieds et le bout des doigts. Or si l'inscription dans le carré est parfaitement possible, il n'en est point de même de l'inscription dans la circonférence. En prenant pour centre le nombril, on ne fera passer une circonférence par les pieds et le bout des doigts qu'à la condition de modifier l'attitude de l'homme, par exemple, en écartant les bras et les jambes — ce qu'ont fait les anciens illustrateurs de Vitruve. Pour Goujon, il s'est fort peu préoccupé de son texte : il prend le centre de sa circonférence au périnée et non au nombril, et la fait passer par les pieds joints, mais alors elle vient couper aux poignets les bras étendus horizontalement. Par le style du dessin, par la disposition de hachures en arrière du corps, par l'intention de représenter sur une seule et même figure l'inscription dans le carré et l'inscription dans le cercle, son académie est bien moins proche de celle des anciens Vitruve que du fameux dessin de Léonard de Vinci, à l'Académie de Venise. L'inspiration n'aurait rien d'invraisemblable. Il circulait certainement, dans les milieux d'artistes, des copies des études de Vinci¹. N'oublions point d'ailleurs que Vinci était mort en France vingt-huit ans auparavant et que Goujon avait pu fréquenter des hommes qui l'avaient encore connu.

Quoi qu'il en soit, nous pouvons ajouter un trait encore au visage de notre héros : Goujon se préoccupe plus de faire un beau dessin que d'approfondir le texte de Vitruve. En un mot il donne l'impression d'un savant dessinateur (d'ailleurs familier avec les travaux de ceux qui l'ont précédé), mais non pas d'un coupeur de cheveux en quatre, d'un mathématicien comme furent Albert Dürer et, à un moindre degré, Jean Cousin père.

LES FIGURES DE MAÇONNERIE (*passim*). — Rottinger encore a montré combien les figures de maçonnerie de Jean Goujon dépendent étroitement de celles du quatrième livre de Serlio — compte tenu, comme il convient, de ce qu'ils puisent l'un et l'autre dans Vitruve. Pour prendre quelques exemples seulement : la grande planche à

1. Voir en particulier : Erwin Panofsky, *Dürers Kunsttheorie*, Berlin, 1915.

déploiement (Martin p. 34 v^o, 35) concorde dans presque tous ses détails avec la p. vi de Serlio (édition italienne de 1537). Il en est de même pour le chapiteau ionique (Martin 37 v^o, Serlio xxxviii). L'entablement de la page 40, par Goujon, est sensiblement identique à celui de la page xxxiv de Serlio. Les chapiteaux corinthiens (Martin, p. 50, 50 v^o, Serlio, p. xlviii), sont semblables, à part une légère différence au départ des fleurs. Sans doute Serlio ne dessine que le type strictement vitruvien, où la hauteur du chapiteau, y compris l'abaque, est d'une largeur de colonne, tandis que Goujon donne aussi le type allongé où cette même hauteur ne comprend pas l'abaque, mais Serlio a eu soin de signaler cette proportion à la page xlix. Et ce sont encore l'entablement corinthien (Martin, p. 45 v^o, Serlio, p. xlviii v^o), le chapiteau composite (Martin, p. 48, Serlio, p. lxii). Or l'hypothèse, tirée d'une rencontre fortuite de deux artistes qui ont imité les mêmes modèles antiques, doit être rejetée : quand on peut retrouver le modèle antique de Serlio (qui, pour son chapiteau composite, a copié, par exemple, l'arc de Titus), et quand on compare son dessin assez fantaisiste à un relevé beaucoup plus exact comme celui de Desgodets, on s'aperçoit que Jean Goujon a reproduit fidèlement toutes les inexactitudes de Serlio.



FIG. 12. — LA FAÇADE AUX CARIATIDES. Gravure de Marc-Antoine.
(Cabinet des Estampes.)

Est-ce à dire que cette dépendance soit une servitude ? Goujon a parlé lui-même de ses relations avec Serlio, dans le commentaire auquel il se livre sur le chapiteau dorique qu'il a dessiné : « ...Pour ce qu'un jour fut communiquée à messire Sébastien Serlio une figure que j'en avais faite et qu'il trouva que elle était

bien selon la règle de l'auteur... ». Donc Jean Goujon a gardé, vis-à-vis de Serlio, son quant-à-soi.

Aussi bien ses dessins sont-ils presque toujours à plus grande échelle que ceux de son inspirateur. Or il est facile de réduire un modèle, mais non de l'agrandir, sous peine de risquer de lourdes erreurs. Il est vrai que, grâce à ses relations personnelles avec Serlio, Goujon a dû avoir à sa disposition non seulement les bois du quatrième livre, mais aussi des dessins plus grands, qui sait ? Les fameux dessins de Peruzzi, dont on accusa Serlio de s'être attribué le mérite¹.

Deux de ces figures de maçonnerie méritent une mention spéciale. L'une est celle de la page 45 v^o où, au-dessous d'un entablement très inspiré, je l'ai dit, de Serlio, Goujon a dessiné une frise de griffons, de vases et de Renommées ailées. Certes l'association de griffons affrontés de part et d'autre de vases est un motif très aimé à la fois des Anciens et des artistes de la Renaissance. Le modèle le plus célèbre et le plus fécond était la frise du temple d'Antonin et Faustine, dont il existe d'ailleurs au moins une gravure datée de 1537² et bon nombre de dessins³. Les modernes en usaient très fréquemment ainsi qu'on le voit par le recueil de Letarouilly (t. 2, pl. 151), ou par l'album de Pierre Jacques (p. 5 et 33 bis). Cependant le même motif paraît avoir été bien moins largement utilisé en association avec des Renommées. Or cette association du Vitruve de Jean Martin se rencontre aussi, avec une sorte d'inversion — le fait n'avait pas échappé à Geymüller⁴ — dans la frise du second ordre du tombeau de Brézé à Rouen.

Une autre remarque se tire des chapiteaux corinthiens. Chez Serlio comme chez Goujon, ils ont une particularité d'autant plus intéressante qu'elle paraît avoir eu peu de succès et qu'on ne la retrouve chez aucun des grands théoriciens de l'antique : Vignole, Palladio ou Scamozzi. Les volutes d'angles sont très développées, en sorte que les petites feuilles qui, partant des fleurs, passent sous ces volutes, ont tout juste la place pour s'insérer entre la volute et la seconde rangée de grandes feuilles : leur pointe quitte la volute pour venir toucher le dessus des grandes feuilles⁵, ce qui donne au chapiteau un aspect beaucoup plus « bloqué » que dans la plupart

1. Cf. Charvet, *op. cit.*

2. Apud : *Le antichità delle basi, capitelli, architravi e cornice che sono nella città di Roma, disegnati ed intagliati.. di Agostino Veneziano ed altri li anni*, 1535, 1536, 1537.

3. Cf. en particulier : Hülsen et Egger, *Die römischen Skizzenbücher von Martin van Heemskerck im Königlichen Kupfertischkabinett zu Berlin*, Berlin, 1913, p. 20 et 22.

4. *Die Baukunst der Renaissance in Frankreich*, Stuttgart, 1898, p. 135.

5. Probablement y a-t-il là une fausse interprétation du texte de Vitruve, car Goujon dit dans son discours : « L'ordre des premières feuilles monte toujours à une tierce partie du vaisseau, le second à une autre et la volute fait le reste ». Si « la volute fait le reste », Serlio et Goujon trichent encore : la volute devrait reposer sur la seconde rangée des grandes feuilles. Il ont probablement hésité devant l'aspect disgracieux de ces volutes excessivement développées.

des exemples antiques, où les pointes des petites feuilles qui suivent les volutes sont nettement détachées des grandes feuilles. Toujours est-il que ce caractère des petites feuilles dont la pointe vient reposer sur les grandes feuilles existe à ma connaissance dans trois monuments de Rouen dont l'un est sûrement de Goujon : le chapiteau de la tribune des orgues de Saint-Maclou, et dont les deux autres



FIG. 13. — LE JEUNE HOMME AU BRANDON. Gravure de Marc-Antoine.
(Cabinet des Estampes.)

ont été faits au temps, probablement, où il résidait dans cette ville : le tombeau de Brézé et le reposoir de la Fierté Saint-Romain, ou Haute-Vieille-Tour¹.

1. Je ne fais ici que signaler cette analogie, parce que je ne pouvais la taire en parlant du Vitruve. Elle implique une conclusion tacite. Je me réserve d'y revenir. J'ajoute d'ailleurs que si la caractéristique que j'ai signalée du chapiteau me paraît très rare, et dans les monuments antiques et dans les monuments de la Renaissance, elle existe dans les dessins d'un certain nombre de spécialistes du xvi^e siècle : chez Ducerceau par exemple dans les *Premières Études* et dans le *Petit Traité des cinq ordres de colonnes*, et à peu de chose près chez Agostino Veneziano (chapiteau corinthien daté 1536 dans : *Le antichità...*). Mais on ne le trouve ni chez Bullant, ni, comme je l'ai dit, chez les grands théoriciens postérieurs.

Avant de quitter les figures de maçonnerie, disons un mot de leur style de dessin, en tant qu'il diffère de celui des compositions à personnages. Qu'on les compare, par exemple, à des figures correspondantes de Ducerceau : le trait, chez Goujon, est beaucoup plus sûr, plus hardi, plus net, et surtout plus précis. C'est le trait d'un homme qui est exercé à se servir de la règle et du compas, et qui, même quand il dessine à main levée, garde quelque chose de l'usage qu'il a fait de ces instruments. Il est accoutumé à des tracés comme il en faut aux ouvriers dont le rôle n'est pas d'interpréter, mais de copier. Bref il saute aux yeux que

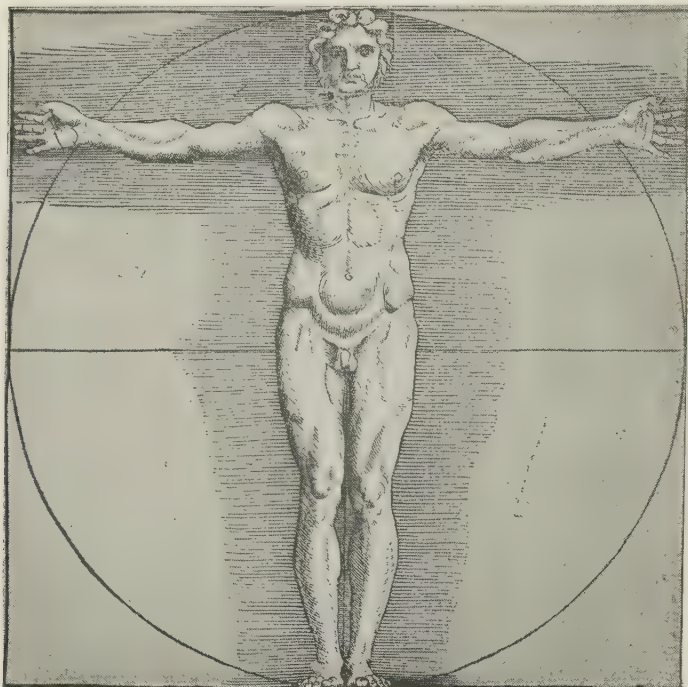


FIG. 14. — LES PROPORTIONS DU CORPS HUMAIN.
Vitruve de 1547, f° 28.

Goujon est architecte et architecte *praticien*. A elles seules ces figures sont plus révélatrices de cette qualité que les mentions assez nombreuses d'architecteur ou d'architecte que l'on trouve pour désigner Jean Goujon soit dans les comptes de Rouen, soit dans le Vitruve même, soit dans le livre de Bertin et Gardet¹.

LA PLACE DE JEAN GOUJON

Dans un livre admirable, et qui fera époque, M. Gébelin² a montré quelle révolution dans les idées a apportée le

groupe d'artistes qui se met au travail aux environs de 1540 et qui triomphe en 1547, avec l'avènement de Henri II. Ne nous y trompons pas : par son discours, dédaigné de quelques-uns, Goujon se range dans ce groupe, à l'un des premiers rangs peut être, et, en dépit de quelques paroles modestes qui sont comme une formule de style, ce discours est un des fiers, un des orgueilleux manifestes de la nouvelle école.

Quels sont les maîtres italiens dont se réclame notre héros ? Raphaël, Mantegna,

1. Jean Gardet et Dominique Bertin. *Epitome ou extrait abrégé des dix livres d'architecture de Marc Vitruve Pollion*. Toulouse, 1559.

2. François Gébelin, *Les châteaux de la Renaissance*, Paris, 1928.

Michel-Ange, Antoine San Gallo, Bramante, et enfin, en un autre passage, Serlio. Sauf Mantegna à qui sa connaissance de l'antique valut très rapidement de perdre sa « patavinité », ce sont tous des Romains d'adoption. Geymüller a fait encore remarquer que la génération de Ducerceau, qui est à peu près celle de Goujon, est la première « qui, en allant en Italie pour connaître l'art nouveau, se rendit à Rome et non plus dans le Milanais¹ ». Et, d'emblée, cette génération rejette et dédaigne ce qui n'est pas Rome. Vinci, dont probablement Goujon connaissait les études de proportions, n'est même point nommé.

Peut-être est-il permis de croire que ce n'est pas par hasard que Raphaël passe le premier de tous, avant même Michel-Ange. J'ai l'impression que l'on parle beaucoup trop de Michel-Ange à propos de Goujon, et que l'on ne parle pas assez de Raphaël. Entre Michel-Ange et Goujon, il y a certes un lien, Rosso, dont l'influence sur notre artiste peut être prouvée. Mais Rosso, c'est un Michel-Ange bien vague, bien impur, tout comme Primaticcio est un Raphaël bien maniéré. En revanche j'ai cité, dans les dessins de Goujon, deux réminiscences de Marc-Antoine. Or les gravures de

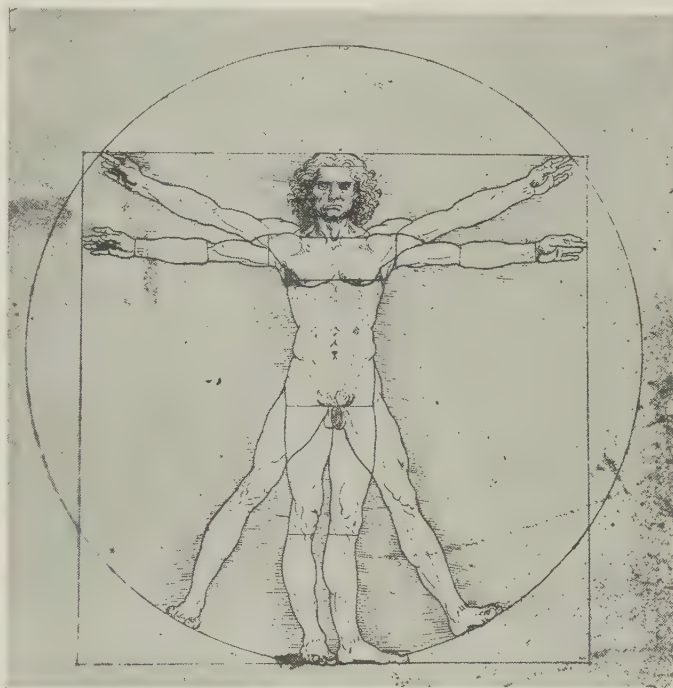


FIG. 15. — Léonard de Vinci.
DESSIN DE PROPORTIONS DE L'ACADÉMIE DE VENISE.

Marc-Antoine représentent la propagande de tout ce qui est esprit et forme du Raphaël romain. Et, par Serlio, un autre lien unit Goujon à Peruzzi et, par conséquent, à la Farnésine et aux Loges. Quant à Bramante et San Gallo, ils représentent à eux deux le chantier de Saint-Pierre, dont on n'exagérera jamais l'importance.

Enfin Serlio : j'ai souligné assez fortement son influence sur Goujon. On remarquera la phrase qu'emploie, pour le présenter, notre architecte-sculpteur : « Messire Sébastien Serlio, lequel a assez diligemment écrit et figuré beaucoup de choses selon

1. *Les Du Cerceau et leur œuvre*, Paris, 1887.

les règles de Vitruve et a été le commencement de mettre telles doctrines en lumière au royaume. » Mais pourtant Serlio a été précédé en France d'autres Italiens, tenants de l'art moderne : Rosso, Primatice. Or Goujon ne cite que lui, parce qu'il n'entend point confondre l'antiquité des peintres, l'antiquité fantaisiste et ressentie, avec l'antiquité des savants, de ceux qui ont mesuré des monuments antiques, qui

savent « géométrie et perspective », les deux connaissances essentielles selon Vitruve.

Ici se greffe une autre question. Goujon avait-il appris à Rome même ces doctrines, mesuré en personne ces monuments ? Chose singulière, de son discours les uns ont voulu déduire qu'il n'était jamais allé en Italie (car, allèguent-ils, il n'aurait point manqué de s'en glorifier), les autres qu'il y était allé. Le raisonnement de Geymüller, qui fait partie de ces derniers, me semble très solide. Goujon dit, d'une part, que Serlio a introduit les bonnes doctrines dans le royaume. C'est donc qu'avant lui il fallait les chercher en Italie. Mais, d'autre part, le même Goujon se classe dans la catégorie des savants, et cette science, il la possédait certainement avant l'arrivée de Serlio (comme en témoigne, par exemple, le chapiteau de Saint-Maclou,

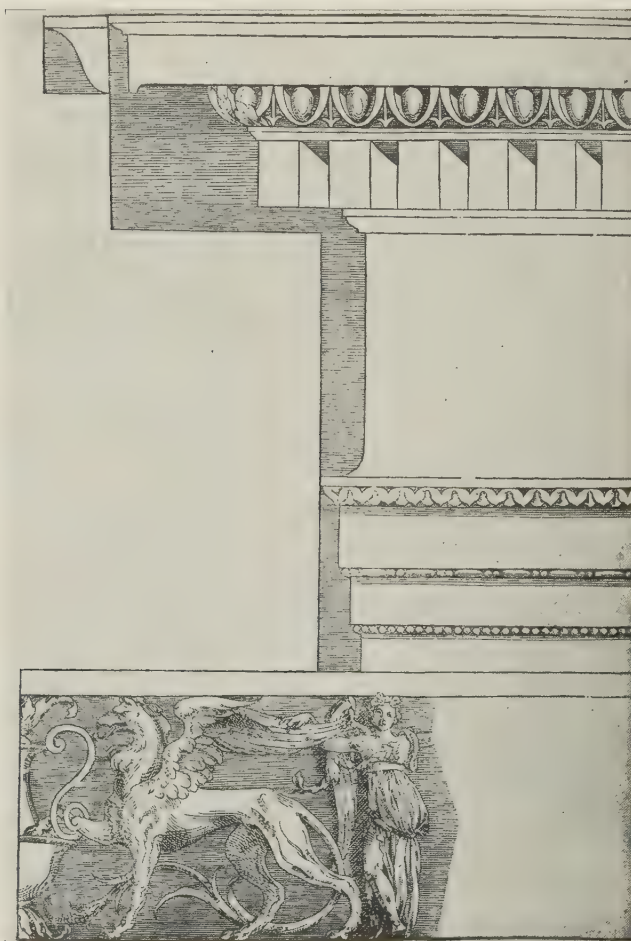


FIG. 16. — FRISE SCULPTÉE, AVEC GRIFFONS.
Vitruve de 1547, f° 45 v°.

qui est de 1541¹). Donc où aurait-il pu apprendre tout cela, sinon en Italie ? J'ajoute qu'il serait bien singulier que l'illustration du Vitruve, d'un livre destiné à faire révolution — car le Vitruve français est, en même temps, en quelque sorte, le premier Vitruve romain — ait été confiée à un artiste qui n'était pas allé

1. Sans doute Serlio est probablement arrivé en France en 1540 (cf. Charvet, *op. cit.*), mais, à cette époque, Goujon était vraisemblablement déjà à Rouen. J'ajoute beaucoup moins d'importance à une indication d'ailleurs dubitative de Geymüller qui se demande si le voyage d'Italie ne

aux sources, alors que Jean Martin avait sous la main Serlio, qu'il connaissait personnellement. Pourquoi, dès lors, Goujon se tait-il sur l'Italie ? Peut-être bien parce qu'il pense que ce n'est pas la peine d'exprimer ce qui est évident.

Quant aux Français auxquels Goujon consent à donner l'investiture, ils sont bien peu : deux seulement, le seigneur de Clagny, Pierre Lescot, et Philibert Delorme. Clagny avait déjà commencé au jubé de Saint-Germain-l'Auxerrois sa collaboration avec Goujon et il venait d'être nommé architecte du Louvre. Delorme, le magnifique et le dédaigneux, le passionné de l'antique et de Vitruve, est loué pour avoir conduit les travaux de Saint-Maur-les-Fossés (Anet étant probablement trop nouveau et, d'ailleurs, constituant une sorte de rapetassage). Goujon ajoute bien, vaguement, qu'il en pourrait nommer d'autres, mais il ne les nomme pas.

Ces rares élus une fois mis à part, Goujon ne se fait point faute de vitupérer la mauvaise connaissance qu'ont eue de Vitruve « nos maîtres modernes, laquelle est manifestement approuvée par les œuvres qu'ils ont ci-devant faites, d'autant qu'elles sont démesurément hors de toute symétrie ; mais, pour couvrir leur ignorance, ils se veulent armer de Vitruve qu'ils n'entendent point ». Ce dernier trait démontre pleinement, ainsi que l'a justement souligné M. Vitry, que le blâme s'adresse non pas aux gothiques, mais aux architectes plus récents, à l'école de la Loire, et à son salmigondis de motifs gothiques et antiques, à son antiquaille amusante et inexacte. Jean Goujon le savant, le lecteur non seulement de Vitruve, mais aussi d'Albert Durer et de Philandre, n'est ni moins net ni moins sévère que Philibert Delorme¹

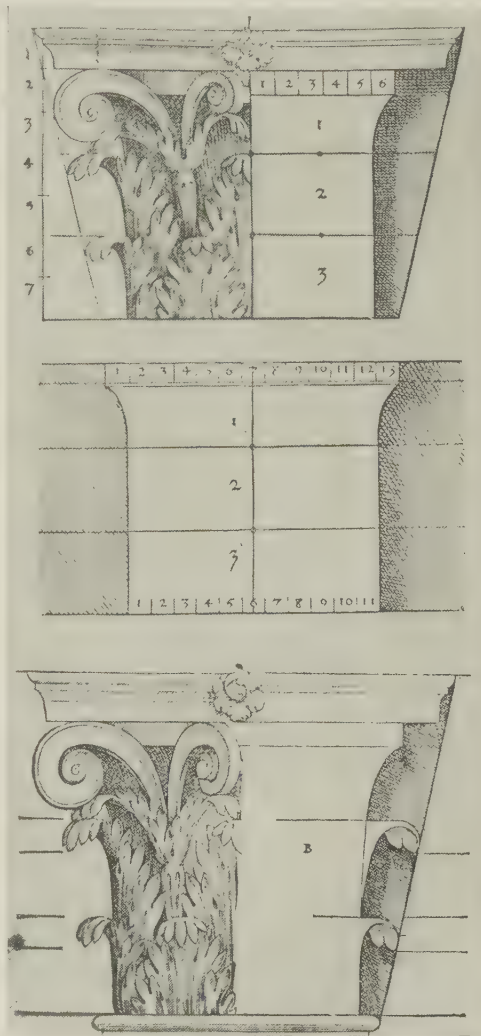


FIG. 17. — CHAPITEAU CORINTHIEN.
Vitruve de 1547, f° 50v°.

peut se déduire de la phrase suivante, dans le discours de Goujon : « Ces chapiteaux sont mesurés comme il faut. » D'après le contexte, il me paraît clair que ceci veut dire : « Ces chapiteaux sont dessinés avec les mesures que donne le texte de Vitruve. »

1. Cf. Henri Clouzot, *Philibert de l'Orme*, Paris, s. d., p. 91 et suivantes.

dans son *Architecture*. Aussi bien, les contemporains ne se trompèrent point sur l'importance du manifeste. Quand, en 1578, dans sa *Galliade*, Lefebvre de la Boderie veut vanter Jean Goujon, il trouve deux ouvrages à célébrer : les sculptures du Louvre et l'illustration du Vitruve :

...et toi, Goujon encores
Qui de rares portraits ce bel auteur décores.

Dans ces « portraits », dans le discours qui les accompagne, Goujon apparaît comme un « puriste » de l'antiquité, comme un admirateur exclusif non point de toute la Renaissance, même italienne, mais de ces Romains qui ont substitué l'étude serrée des textes et des monuments antiques à la divination de leurs prédécesseurs. 1547, date de publication du Vitruve, date de l'avènement de Henri II. Cette année même, un jeune homme, qui a bien quinze ans de moins que Goujon, Pierre de Ronsard, gavé de lettres antiques, sous la direction de Daurat, publie sa première ode, l'ode à Pelletier, Ronsard dont l'art a, avec celui de Goujon, des affinités singulières, et qui plus tard écrira :

Les Français qui ces vers liront,
S'ils ne sont et Grecs et Romains,
En lieu de mon livre ils n'auront
Qu'un pesant faix entre les mains.

PIERRE DU COLOMBIER



FIG. 18. — TÊTE DE LION.
Vitruve de 1547, f^o 43.



UN ÉPISODE DE L'EXPANSION DE L'ARCHITECTURE RUSSE EN SIBÉRIE LES ÉGLISES D'IRKOUTSK AU XVIII^e SIÈCLE

Hommage respectueux à S. A. M^{me} la princesse Th. de R.

L'HISTOIRE de l'architecture russe n'est pas seulement celle de l'évolution, de l'adaptation et, pour ainsi dire, de la réincarnation des formes architectoniques d'origine étrangère sur le sol de la Grande-Russie. Un fonds national, une mentalité et une imagination *sui generis*, transforment et soudent ses éléments divers en un ensemble homogène. L'art russe manifeste une rare force d'assimilation en absorbant les éléments venus du dehors et parfois opposés dans leur caractère, en les transfigurant en une substance nationale ; il donne ainsi la preuve de son originalité et de son unité spirituelle et le témoignage de la grande résistance opposée dans ce pays par la culture et l'inspiration à toute influence extérieure.

Deux sources des plus éloignées, deux forces des plus différentes et presque



FIG. 1. — L'« ANCIENNE » CATHÉDRALE A IRKOUTSK (début du XVIII^e siècle).

contraires, ont contribué à la création de l'architecture russe. L'une c'est le courant le plus raffiné et le plus évolué, peut-être, de l'art méditerranéen : *l'art byzantin*. L'autre c'est le *courant nordique*, avec ses divers types de constructions en bois, foyer peu étudié encore par les historiens d'art, et aussi éloigné que possible de l'inspiration qui a engendré la civilisation méditerranéenne. Ses rares vestiges doivent être



FIG. 2. — LA « VIEILLE » CATHÉDRALE A IRKOUTSK (fin du XVIII^e siècle).

recherchés dans le Nord de la Russie et en Sibérie. Il est apparenté à l'ancien art norrois dont M. J. Strzygowski, le premier, a signalé l'importance. En un certain sens, l'histoire de l'architecture russe n'est autre que celle de la coopération, ou de la lutte, de ces deux tendances avec l'élément indigène ; l'un ou l'autre élément, tour à tour, prenant le dessus et se faisant sentir avec une acuité particulière.

Les architectes grecs — plus exactement, byzantins — ont apporté en Russie la technique, les procédés artistiques et les conceptions esthétiques de Byzance. Les premières œuvres monumentales en Russie méridionale (à Kiev, Tchernigov, etc.) ont été créées

par les Grecs, ou, du moins, ont été influencées par leur art, le fait a été signalé par les anciens chroniqueurs russes eux-mêmes. Mais au lieu de nous offrir des copies serviles ou des répliques à peine distinctes des originaux byzantins, l'architecture médiévale russe produisit quelque chose de différent. L'intérêt de cet art réside dans sa puissance de réaction, dans les transformations partielles ou complètes qu'il imposa aux formes importées sur un terrain nouveau, dans un milieu nouveau.

En Russie méridionale les églises byzantines subissent déjà mainte modification : les colonnes, par exemple, sont remplacées par des piliers ; les piliers centraux ne

sont plus réunis par des arcs ; les nouveaux matériaux employés par les architectes donnent un autre aspect à l'édifice, la forme extérieure n'étant que l'expression de la matière.

Au centre du pays, dans la région de Vladimir et de Souzdal, et au Nord, à Novgorod et à Pskov, le style byzantin, ou plus exactement, la base byzantine de l'architecture, se développe et suit une voie plus différente encore.

Ce sont les traditions, les formes *pré-byzantines*, toutes les conceptions artistiques indigènes, dont les traces pourraient être décelées dans les vestiges et les dérivés de l'ancienne architecture en bois, qui ont exercé leur action dans les régions les plus éloignées du foyer méridional. Ce courant, d'origine peut-être nordique, où se fondirent les tendances artistiques des deux éléments ethniques, le russe et le finnois, n'a encore jamais été, nous l'avons déjà signalé, ni étudié, ni mis au clair d'une façon satisfaisante, documents à l'appui. Un fait se dégage, néanmoins, avec



FIG. 3. — L'ÉGLISE DE LA SAINTE TRINITÉ A IRKOUTSK (côté de l'abside).

une netteté indiscutable, c'est que dans ces régions, comme il arrive souvent ailleurs, les plus anciennes constructions en pierre sont un reflet des constructions primitives en bois, dont la tradition artistique survit à la destruction causée par le temps : c'est ainsi que cette tradition s'est longtemps conservée dans ces lointaines régions du Nord. En effet — pour ne donner de ce fait qu'une illustration entre bien d'autres — toute l'ornementation sobre et géométrique des anciens monuments du Nord et, en partie, du centre du pays, garde l'empreinte, pour ainsi dire, sur la pierre et la brique, d'un travail exécuté sur bois. On ne trouve pas dans le Midi une décoration de ce genre : elle est antérieure à l'influence méditerranéenne. Elle

survit, se développe, et plus tard on observe sa transposition en des formes architectoniques différentes, ce qui ne nous autorise pas, pour autant, à oublier son origine.

Quoi qu'il en soit, on distingue, vers le début du XII^e siècle, deux types architecturaux : celui du centre, où les formes primitives, fortement influencées



FIG. 4. — L'ÉGLISE DE LA SAINTE TRINITÉ A IRKOUTSK (côté Sud).

par les formes byzantines et un peu plus tard par les formes occidentales, aboutissent à un mariage du byzantin et du roman¹ (voir le début de ce style à Tchernigov, son évolution dans les églises de Vladimir et de Souzdal, à Peryaslavl Zalesski, Jouriev Polski, dans l'église de l'Assomption de la Vierge à Nerli, 1165, etc.), style arrêté dans son développement durant deux siècles, à peu près, par l'invasion des Tartares; et, à ses côtés, le style septentrional, où la pénétration des éléments constructifs des anciens bâtiments en bois a été beaucoup plus profonde et plus sensible (voir les monuments de Novgorod, de Pskov, etc.).

Les villes éloignées du Nord, étant restées à l'abri des invasions mongoles, ont pu garder l'héritage du style russo-byzantin, et en développer les éléments. Une évolution intérieure qui

1. On a souvent suggéré qu'un troisième élément a dû s'ajouter aux éléments byzantins et romans et a beaucoup contribué à la formation de l'architecture de la Russie centrale. Il s'agit de l'influence de l'art caucasien de la Géorgie et de l'Arménie. Les rapports très étroits établis entre la Russie et les pays du Caucase, par la route du Volga, ont déterminé les voies de cette expansion (un des fils d'André Bogolioubski épouse la reine de Géorgie, au XIII^e siècle), et l'analyse comparative des formes architecturales qui fut le sujet de diverses études récentes semble confirmer cette thèse. Voir J. Baltrousaitis, *L'Art médiéval en Géorgie et en Arménie*, 1930, Paris, Leroux; J. Strzygowski, *passim*, et surtout *Die Baukunst der Armenier in Europa*, 1917; L. Réau, *L'Art russe*, 1^{er} vol., 1921.

aboutit à la création de formes nouvelles fut le résultat de ces heureuses circonstances¹. On a souvent signalé la simplification que subit l'architecture dans cette région septentrionale. Une nouvelle conception esthétique présida à la mise en œuvre des éléments artistiques empruntés. C'est vers la clarté, la netteté et la simplicité du plan, de la répartition des masses et des formes, que tendent alors les monuments architecturaux.

Un cube avec une ou trois parties saillantes, de forme demi-cylindrique, au front Est, correspondant à l'autel, ou aux autels de l'intérieur de l'église, et quatre piliers supportant la coupole, tel est le schéma de ces constructions. L'importance donnée aux coupoles, à la masse des coupoles, traitée comme un tout, lorsqu'il y en a plusieurs (généralement cinq), donne aussi à ces églises leur caractère et leur originalité. Le tambour des coupoles est dépourvu de l'ornementation propre aux tambours byzantins, c'est-à-dire de colonnettes, ce qui n'empêche pas les artistes de souligner



FIG. 5. — L'ÉGLISE DE LA SAINTE TRINITÉ A IRKOUTSK (côté Nord).

telle ou telle volute importante du point de vue artistique, par une décoration géométrique, rare et sobre, mais d'autant plus efficace. Les grandes fenêtres sont remplacées par des ouvertures étroites, le manque de verre et la rigueur du froid rendant nécessaires ces modifications.

Le tambour est plus élevé que celui des églises byzantines, il affecte une forme ronde, et la coupole qui le surmonte est d'un ovale plus accusé, autre conséquence

1. Dans cet aperçu sommaire nous laissons de côté d'autres influences beaucoup moins sensibles, comme celles qui sont venues d'Occident (l'influence allemande : voir les bas-reliefs, etc.).

des conditions climatiques : les pluies et les chutes de neige rendant impraticables les toitures primitives beaucoup plus plates ; c'est là l'origine des coupoles plus ou moins pointues qui dominent les églises du Nord¹ (comparez les coupoles aplaties du centre). Les toitures sont inclinées dans deux directions opposées et s'entrecroisent ; elles tirent leur origine des isbas, de création toute populaire et septentrionale. Au milieu de la croisée s'élève la coupole.



FIG. 6. — L'ÉGLISE DE L'EXALTATION DE LA CROIX A IRKOUTSK (1747).

Le trait le plus frappant de ces églises du Nord de la Russie, c'est la simplicité de leur plan et de leurs formes, l'omission de tout ce qui n'a pas un caractère de nécessité. Création d'espaces et de volumes élémentaires, de surfaces nues,

1. Au xv^e siècle nous trouvons déjà, ici même, des exemples des couvertures en forme de *tentes* qui seront caractéristiques pour le style moscovite du xvi^e siècle.

couvertes d'un crépi au grain à peine visible, ce qui leur confère un aspect vivant, un mouvement tout particulier ; élimination de toute forme que n'impose pas une nécessité constructive ; établissement de rapports équilibrés entre les parties intentionnellement asymétriques, tels sont les principes essentiels de cet art.

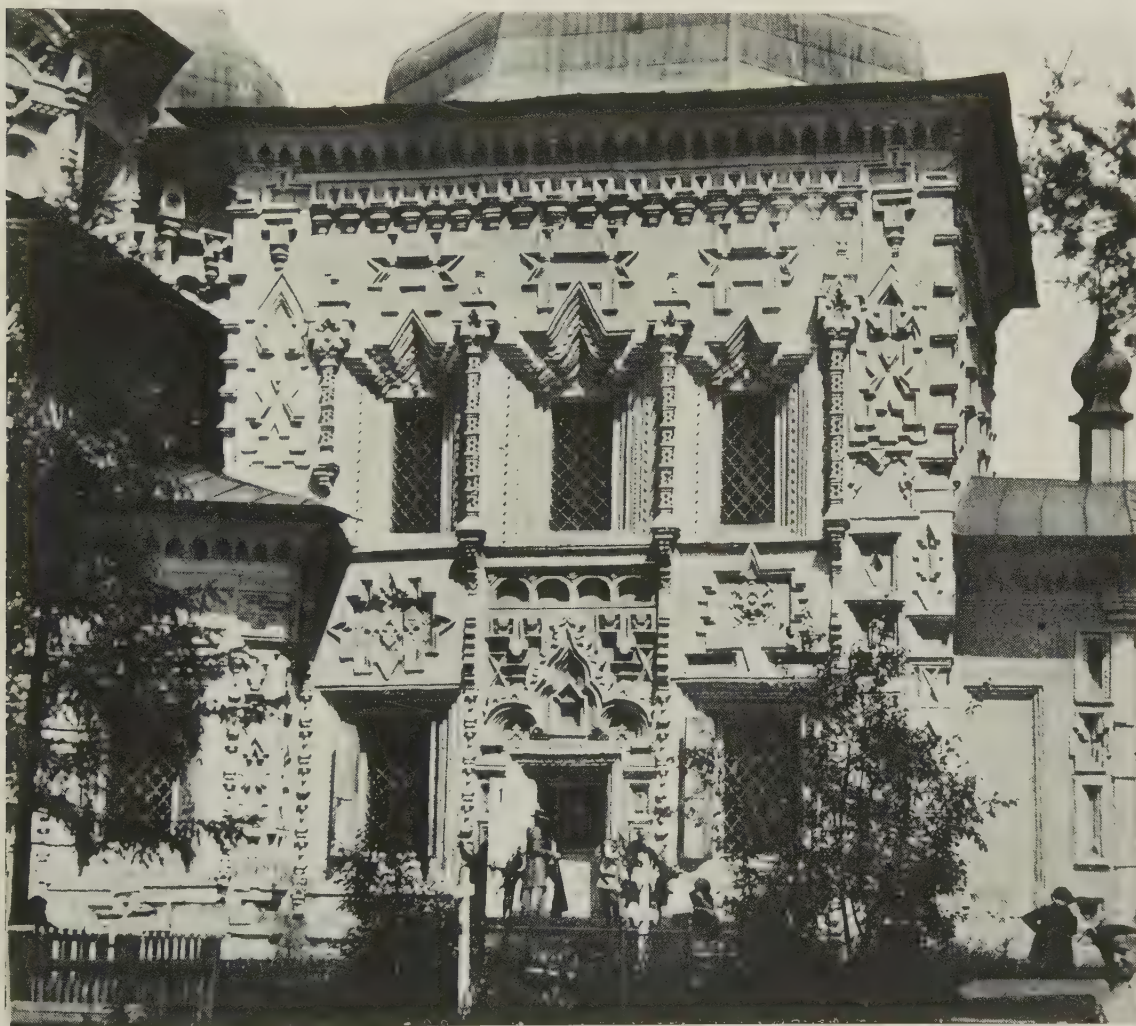


FIG. 7. — L'ÉGLISE DE L'EXALTATION DE LA CROIX A IRKOUTSK, côté Sud (détail).

Si les spécimens intéressants et originaux de l'architecture russe doivent être recherchés dans le Nord, du ^{xiii}^e au ^{xv}^e siècle, depuis le début du ^{xvi}^e c'est le centre qui s'impose à l'attention. En effet, les formes empruntées aux constructions en bois demeurent à cette époque tardive comme figées, dans le Nord, dans les bâtiments de brique recouverts de gravier mélangé de ciment et ne semblent plus capables de développement. En outre, l'importance prise politiquement par le

centre, après l'anéantissement de la puissance mongole et la soumission du Nord, qui perd alors son indépendance, jouent un grand rôle dans le développement des arts. Seule l'habileté des ouvriers décorateurs de Novgorod témoigne encore, pendant longtemps, de la floraison artistique que le Nord connut précédemment. C'est dans le centre, à Vladimir et à Souzdal, puis à Moscou, que nous



FIG. 8. — L'ÉGLISE DE L'EXALTATION DE LA CROIX A IRKOUTSK, côté Nord (détail).

observerons, aux ^{xvi}^e et ^{xvii}^e siècles une activité considérable en ce domaine.

C'est là que l'ancienne architecture en bois commence à donner maintenant les répliques les plus variées de ses multiples manifestations. Les édifices changent d'aspect, la coupole est beaucoup plus plate et, enfin, elle est remplacée par une « tente¹ », le plan carré de la base passant à l'octogone par le moyen de petits arcs disposés sur plusieurs rangs, ce qui donne à la toiture beaucoup de légèreté (voyez par exemple l'église de Spass Préobrajénié au village d'Ostrov, près de Moscou), au milieu du ^{xvi}^e siècle, un système d'encorbellements particuliers caractérise ces monuments.

Les surfaces sont occupées par des parements de pierre blanche ciselée, ou par

1. La substitution de la « tente » ou de la pyramide à la coupole dans l'architecture moscovite a été différemment expliquée par les érudits qui se sont posé le problème. Ainsi Viollet-le-Duc (encore en 1877, *L'Art Russe*), et après lui, de nos jours, M. G. Millet (voir *l'Histoire de l'art* d'André Michel, t. III), ont soutenu la thèse de l'influence des modèles indous, ce qui expliquerait, par exemple, l'origine du système des encorbellements assez particuliers adoptés par les Russes. D'autre part, les érudits russes distinguent une origine nationale beaucoup plus directe de ces églises en pierre et en briques : c'est l'architecture en bois qui a servi de type. (Voir I. Grabar *L'Histoire de l'art russe*, vol. 1 et 2. L. Réau, *L'Art russe*, vol. 1, Souslov, Kondakov, Aïnalov, etc. Cette forme nationale en *tente* ou en pyramide, devient prédominante au ^{xvi}^e siècle, surtout dans le centre du pays ; au ^{xvii}^e siècle, on revient aux « cinq coupoles », la tente disparaît ou occupe une place subordonnée dans le système des coupoles. Ce retour est dû aux prescriptions rigoureuses d'ordre et d'origine ecclésiastiques.

des revêtements de brique¹. Les masses monumentales font place aux détails décoratifs. L'élément ornemental prend le pas sur les problèmes purement constructifs.

La noblesse sobre du style de Souzdal est bientôt supplantée par l'ornementation de plus en plus riche et chargée, généralement en brique taillée, qui commence à couvrir entièrement les surfaces des églises de Moscou. Ce style très décoratif que

nous rencontrons maintenant à Moscou, à Iaroslavl, à Rostov, à Romanov-Borissoglebsk, à Kargopol, etc., partout où pénètre l'influence politique et artistique de la capitale, s'oppose nettement à la simplicité monumentale de l'ancien style de Novgorod et de Pskov, malgré les analogies qu'ils présentent tous deux à la base. Ainsi l'art ornemental de Moscou, qui a hérité probablement des éléments décoratifs de l'ancienne architecture en bois septentrionale, subit dans le Centre un développement extraordinaire, où toutes les formes étrangères venues d'Occident laissent leur trace à des époques différentes, depuis les répliques de l'ornementation romane, gothique,



FIG. 9. — L'ÉGLISE DE L'EXALTATION DE LA CROIX A IRKOUTSK
vue du Sud-Ouest.

ou renaissance, jusqu'au baroque tardif et à la réaction classique. Il est à peine besoin d'ajouter que tous les motifs étrangers reçoivent du terroir une saveur particulière. Ils traversent l'Ukraine et jettent enfin leurs racines dans la grande plaine russe, en s'amalgamant aux ornements de caractère souvent géométrique, qui sont l'héritage du passé national. Ce sont ces éléments adoptés par Moscou, devenus ainsi l'expression de l'art officiel, que nous retrouvons partout dans les régions où s'étendit la colonisation moscovite, en Sibérie par exemple.

1. C'est notamment à Vladimir et à Souzdal que la sculpture en relief méplat et la broderie sculptée en pierre blanche couvrent les murs. A Moscou, elles sont remplacées par une décoration en terre cuite.



FIG. 10. — L'ÉGLISE
DE LA CROIX MIRACULEUSE A IRKOUTSK
(le corps du XVIII^e, la coupole du XIX^e siècle).

pacifique, en partie militaire, mit déjà les émigrants russes en contact direct avec les Mongols du Nord de l'Asie, avec les *bouriats*, en premier lieu. Les rapports militaires et administratifs engendrèrent des rapports culturels et artistiques.

Les Russes apportèrent, entre autres choses, dans ce pays nouveau pour eux, leur art qui exerça son influence sur l'art local, le remplaça partiellement et se confondit avec lui.

La colonisation russe en Sibérie s'effectua au XVIII^e siècle grâce aux troupes irrégulières des Cosaques. Ces audacieux aventuriers entreprirent des expéditions militaires, alléchés par le gain que leur promettait le commerce lucratif des fourrures et des peaux des animaux abondant dans ce pays encore vierge à cette époque. Ce sont donc les marchands de fourrures qui ont été les premiers instigateurs de cette colonisation. En effet, des rapports commerciaux existaient depuis longtemps entre la Russie Européenne et les petites tribus mongoles d'au-delà de l'Oural. Cette colonisation en partie



FIG. 11. — L'ÉGLISE DE LA CROIX MIRACULEUSE A IRKOUTSK (côté Est).

Le résultat de ce mouvement vers l'Est d'une nouvelle culture, de conceptions artistiques différentes, se fit sentir de façon inégale dans ces vastes contrées. Il est particulièrement notable dans le centre de la Sibérie, dans la région d'Irkoutsk (la citadelle d'Irkoutsk a été fondée en 1666).

L'art moscovite joua le rôle de *standard*. Seulement, comme un certain nombre des artisans accompagnant les troupes militaires pour exécuter les travaux de constructions, étaient d'origine septentrionale, et venaient en particulier de Novgorod, célèbre par ses ateliers de ce genre, on trouve dans les édifices de ce nouveau pays un mélange singulier de styles et de motifs russes, enrichis par des emprunts faits à l'art indigène. Le résultat n'en est pas dénué d'intérêt.

En effet nous pouvons observer à Irkoutsk¹ différents styles monumentaux. Il est curieux de noter que les formes architecturales répandues en Sibérie retardent d'une centaine d'années sur celles de la Russie Européenne, ce qu'expliquent la difficulté et la lenteur des communications.

Au XVIII^e siècle, la Russie Européenne adopta le style classique sobre, d'influence occidentale, tandis que la Sibérie continua à cultiver les formes empruntées à



FIG. 12. — L'ÉGLISE DE LA CROIX MIRACULEUSE A IRKOUTSK (côté Nord).

1. On a peu étudié le caractère particulier des églises des villes sibériennes, même parmi les historiens d'art russe (nous parlons des églises, car ce furent là, de tout temps, les monuments les plus soignés, et en principe les seuls que l'on ait plus ou moins conservés dans cette région conquise). Pour la ville d'Irkoutsk, qui nous intéresse ici exclusivement, nous devons toute notre documentation photographique à un architecte et artiste russe M. N. Istsélénov, originaire de cette ville, qui a eu le soin de rapporter les photographies publiées ici. M. N. Istsélénov a, en outre, découvert dans les souterrains de l'église les anciens vitraux de l'église de l'Exaltation de la Croix, à Irkoutsk, remplacés actuellement par des vitraux modernes. On les trouvera reproduits également ici (fig. 14, 15, 16, 17).

Moscou et à Souzdal, les constructions en brique taillée dans le goût ukrainien (xvii^e siècle) et les motifs ornementaux du Nord, qu'on a pu observer particulièrement dans la région de Novgorod.

Le courant de ces formes septentrionales qui fleurirent, comme nous l'avons signalé plus haut, au xiii^e siècle encore, combinées avec une ornementation en



FIG. 13. — L'ÉGLISE DE L'EXALTATION DE LA CROIX
(partie ajoutée en 1770).

dentelle, exécutée dans la pierre et la brique taillée, se répand à cette époque tardive en Sibérie. Un autre courant, celui de l'art décoratif de Moscou et de Souzdal, vient s'y joindre, dont l'influence est, à coup sûr, encore plus accentuée. Les églises en forme de tentes, en bois et en pierre, la décoration abondante en brique taillée, enfin le baroque russe du xvii^e siècle, tout cela fut l'héritage de l'architecture coloniale du xviii^e siècle, à l'époque où cette architecture a déjà cédé le pas au classicisme en Russie Européenne.

Quelques nouveaux éléments viennent encore s'y ajouter, à cette époque, dans l'architecture religieuse d'Irkoutsk, dont les spécimens présentent des caractères assez

différents. Ainsi l'« ancienne » cathédrale (début du xviii^e siècle) nous présente (fig. 1) des motifs ornementaux de style orné, que nous connaissons déjà, avec des modifications insignifiantes. La « vieille » cathédrale, d'autre part (fin du xviii^e siècle, fig. 2) appartient au baroque russe, avec sa décoration sobre, témoignant d'un sentiment architectonique fort développé. Par contre, l'église de la Sainte-Trinité (fig. 3, 4, 5) est construite dans le style décoratif de la brique taillée, richement parée, digne réplique des églises du centre. Mais le spécimen le plus original et le plus curieux peut-être de l'art colonial russe est l'église de

l'Exaltation de la Croix, construite aux frais du marchand Théodore Stcherbatov, en 1747 (fig. 6-9), à la place d'une église en bois (1717). L'édifice central est

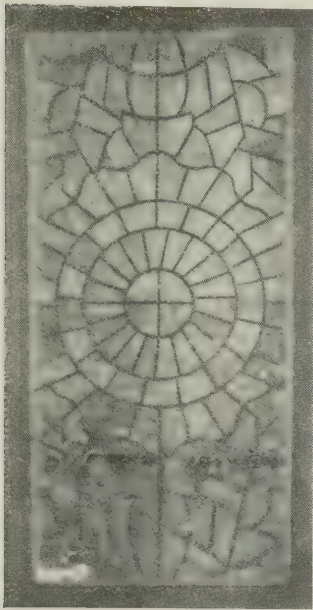


FIG. 14.

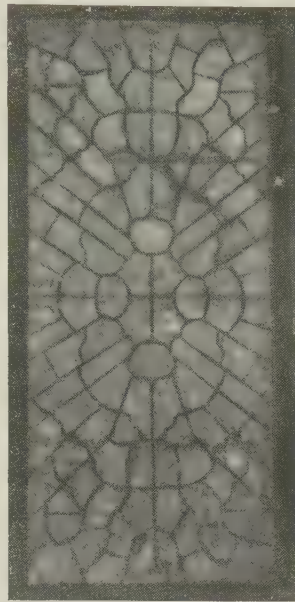


FIG. 15.



FIG. 16.

VITRAUX DE L'ÉGLISE DE L'EXALTATION DE LA CROIX (mica et ossature métallique).

surchargé d'une ornementation extrêmement riche. Nous avons là un spécimen des églises en forme de tentes (comparez l'église de la Croix Miraculeuse, sa décoration, sa toiture et ses corniches, bien que sa coupole restaurée au xix^e siècle soit d'un style différent, fig. 10-12). Le corps central est couvert d'une ornementation d'un caractère peut-être chinois, la ligne mouvementée des toitures a le même aspect exotique, extrême-oriental, tandis que la partie ajoutée plus tard, en 1770 (fig. 13), décèle dans ses éléments décoratifs une influence arabe et persane, dont l'origine reste assez énigmatique¹.

MIRON MALKIEL-JIRMOUNSKY

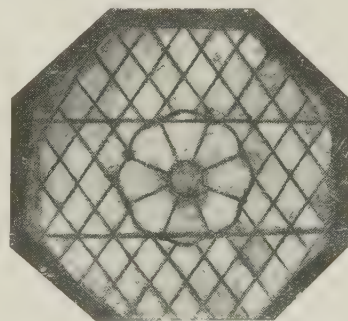
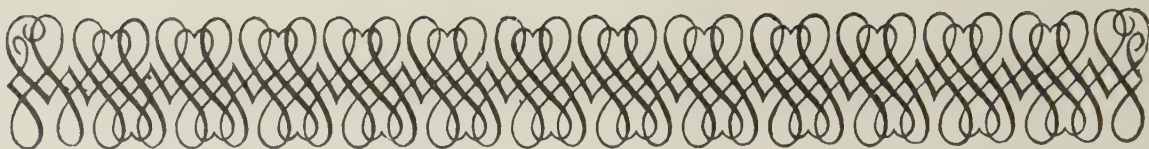


FIG. 17. — VITRAIL DE L'ÉGLISE DE L'EXALTATION DE LA CROIX (mica et ossature métallique).

1. Comparez les idées exprimées récemment (en janvier 1931) par M. J. Strzygowski, au Congrès de Londres, sur les influences de l'art persan.



FRAGONARD ET L'ART NAPOLITAIN

L'HISTORIEN d'art se trouve souvent contraint, surtout en travaillant à la monographie de certains maîtres, de signaler, même dans les œuvres apparemment les plus personnelles, des facteurs d'origine étrangère qui, par suite des penchants ou des études de l'artiste, ou encore des désirs de ses commettants, sont venus modifier sa pensée originelle, ou lui donner une nuance particulière. Ces éléments empruntés constituent des symptômes naturels de son impressionnabilité, de sa curiosité ou de son inquiétude, de son hérédité ou des traditions qu'il a subies. Mais l'impulsion venue du dehors ne joue qu'un rôle d'ordre secondaire dans le fonctionnement ou la fécondation de l'imagination créatrice : il n'est pas douteux que les œuvres d'une valeur vraiment supérieure et durable doivent leur origine profonde à une prodigieuse parthénogénèse. Toute influence étrangère, si intimement assimilée qu'elle soit, n'est qu'un facteur accessoire et accidentel. L'histoire de l'art doit se garder — en s'abstenant de faire la chasse aux motifs empruntés, mais en les mettant toutefois en évidence — de s'attacher à prouver le manque d'indépendance de l'artiste considéré. Leur révélation ne peut avoir pour but que de mettre au clair, par voie d'élimination, les traits caractéristiques et les qualités nationales de son style. On ne peut pas s'en tenir, cependant, à constater purement et simplement la présence d'éléments étrangers : il importe de savoir combien et pourquoi leur caractère originaire s'est transformé dans l'imagination de l'artiste, de connaître le processus selon lequel ils ont été assimilés puis sont devenus des éléments organiques de la nouvelle œuvre d'art. C'est ce principe capital que nous nous efforcerons d'appliquer dans la présente étude.

La famille de Jean-Honoré Fragonard était d'origine italienne et l'éducation du peintre se fit, pour une grande partie, durant une période de cinq années, en Italie. Et pourtant nous admirons dans son art une des plus pures manifestations de l'esprit français. Les plus grands seuls, Poussin, Watteau, Boucher, ont pu, avant lui, conserver au même point leur indépendance vis-à-vis du baroque italien. L'une de ses œuvres exige qu'on lui fasse une place à part : c'est la grande toile représentant *Corésus se sacrifiant pour Callirhoé*, qui se trouve actuellement au musée du Louvre (fig. 1). L'artiste l'a peinte après son retour d'Italie, et il a paru naturel

jusqu'ici à tous les critiques qu'elle révèle une certaine hésitation entre l'orientation française et italienne, c'est-à-dire entre l'art le plus proprement individuel et l'art académique.

En quoi consiste le caractère étranger de cet ouvrage, quelles sont celles de ses qualités qui diffèrent des traits caractéristiques généraux de l'art de Fragonard et ne se présentent que dans ce cas isolé ? C'est avant tout le choix inopiné d'un sujet qui exige un commentaire. Les autres œuvres de Fragonard, en général, se passent de fond historique ; celles mêmes qui sont tirées de la mythologie, ne sont jamais compliquées, elles ne tendent à rien d'autre qu'à mettre sous les yeux des scènes momentanées, agréables, baignées de la joie de vivre et enveloppées du nuage doré de l'amour galant, peuplées de personnages indéterminés et anonymes, à peu d'exceptions près. Ici, par contre, l'artiste a choisi un sujet mythologique tout à fait inconnu dans les Beaux-Arts, en France. La note qui figure au catalogue officiel du Louvre, d'après quoi le tableau aurait été commandé pour servir de carton de tapisserie à la Manufacture des Gobelins, peut donner lieu à des malentendus. La vérité, c'est que le tableau avait déjà remporté un grand succès au Salon de 1765, lorsque Charles-Nicolas Cochin fils proposa d'en faire l'acquisition comme modèle de tapisserie. Le choix du sujet n'est donc pas dû à la volonté de l'auteur de la commande, mais à la décision de l'artiste lui-même. On y relève un trait tout à fait particulier : c'est le pathétique qui s'y manifeste, si éloigné de la sensualité libertine et du sentimentalisme bourgeois qui jouent généralement le premier rôle dans les tableaux à figures de Fragonard. Cette mise en scène théâtrale ne se rencontre nulle part ailleurs dans les compositions de l'artiste. Cet esprit théâtral a pour expression matérielle l'augmentation des dimensions : on notera, en effet, que cette conception inhabituelle dans l'œuvre de l'auteur se manifeste dans la plus grande toile qu'il ait peinte. Le maître des improvisations impressionnistes abandonna ensuite le cothurne pour ne plus jamais s'attaquer à la peinture historique monumentale.

Si nous cherchons les causes des particularités de cette composition, il ne nous suffira évidemment pas de dire que Fragonard a suivi passagèrement une orientation académique, parce qu'il brigait le prix de l'Académie. Nous serons plus près de la vérité en songeant que le jeune artiste a conçu cette composition l'âme pleine d'impressions d'Italie toutes fraîches encore. Certains traits du style italien paraissent immédiatement évidents. M. de Nolhac a déjà établi, par exemple, que le groupe de gauche, au premier plan, est tout italien.

Un dessin figurant dans la collection du Louvre sous le nom de Luca Giordano (n° 9632) nous donne la solution de l'énigme. Ce dessin, sans pouvoir être considéré comme de la main même du grand *Fa presto*, constitue en tous cas, avec sa facture large, un exemple caractéristique du baroque florissant à Naples au début du

xviii^e siècle. Malheureusement, on ne peut plus retracer, ni d'après des marques de collectionneurs, ni à l'aide de l'inventaire, la voie qu'il a suivie avant d'arriver au Louvre (fig. 2). Mais plusieurs circonstances prouvent indubitablement que Fragonard a dû le connaître et que c'est là l'origine de sa composition. Que ce talent si influençable se soit laissé pénétrer par l'atmosphère du baroque de Naples, nous ne saurions nous en étonner. C'est précisément dans les dernières années de



Phot. Giraudon.

FIG. 1. — Luca Giordano (?) CORÉBUS ET CALLIRHOÉ. Dessin.
(Musée du Louvre.)

son séjour en Italie qu'il visita Naples, et l'on sait de reste combien son crayon a été séduit non seulement par les beautés naturelles de la baie napolitaine, mais aussi par les monuments de la ville. Les copies qu'il fit des fresques de Solimena, reproduites dans les *Fragments choisis dans les peintures des églises et palais d'Italie*, édités par l'abbé de Saint-Non, constituent des documents importants, autant que par leur intérêt intrinsèque, par les renseignements qu'ils nous donnent sur l'expansion de la peinture baroque napolitaine.

Le dessin du Louvre cité plus haut représente la même scène que plus tard la

grande toile de Fragonard. Elle est tirée de Pausanias (VII, 21, 1). Corésus, grand-prêtre de Dionysos, avait sollicité de son amour ardent les grâces de la belle Callirhoé, fille de Calydonie. Froidement repoussé, il avait imploré son dieu. Celui-ci frappa le pays d'une folie dont la contagion se répandit comme la peste. L'oracle de Dodone fit savoir que le fléau ne prendrait fin que si Callirhoé, ou celle



Phot. Alinari.

FIG. 2. — J.-H. Fragonard. LE GRAND PRÊTRE CORÉBUS SE SACRIFIANT POUR SAUVER CALLIRHOÉ.
(Musée du Louvre.)

qui voudrait la remplacer, était immolée en sacrifice par Corésus. Tout était déjà prêt pour la cérémonie, lorsque Corésus, en proie à un amour renaissant, se tua lui-même au lieu de sa maîtresse. La jeune fille, enfin touchée, se tua elle aussi sur les bords d'une source qui depuis porte son nom. Ce joli mythe ne connut pas la popularité à l'époque moderne, pas plus à Naples qu'ailleurs. On ne le trouve traité qu'une seule autre fois, dans un dessin attribué à Pirro Ligorio, conservé au Louvre (n° 9694). Le fait seul que ce thème iconographique, si rare, reparait chez Fragonard et que celui-ci nous met sous les yeux le même épisode dramatique

du récit, nous autorise, semble-t-il, à établir une relation étroite entre le dessin du successeur de Giordano et le tableau de l'artiste français. Ce sujet, a-t-on dit jusqu'ici, fut inspiré à Fragonard par l'opéra d'André-Cardinal Destouches intitulé : *Callirhoé*, représenté à Paris en 1712, et dont le livret était dû à Pierre-Charles Roy. Le seul espace de temps qui sépare la représentation de l'opéra de l'exécution de la peinture rend cette hypothèse invraisemblable. Nous sommes bien mieux fondés à supposer l'influence d'une composition plastique, d'une image qui subsiste devant les yeux, que celle d'un opéra datant de plus de cinquante ans !

Outre l'identité du sujet, des analogies de formes viennent à l'appui de notre thèse, et prouvent que c'est bien le dessin napolitain qui inspira Fragonard. Il est facile d'observer que le groupement théâtral, le décor d'architecture avec l'escalier et les colonnes, qui n'apparaissent dans aucun autre ouvrage de Fragonard, sont conçus dans un esprit napolitain aussi pur que si la toile avait été peinte dans l'entourage immédiat de Giordano, de Solimena ou de Sebastiano Conca. Les détails du dessin napolitain et du tableau de Fragonard sont identiques : la figure repoussoir de la jeune mère assise à gauche, au premier plan ; au-dessus, le vieillard de profil à droite qui, se penchant en avant, tend son bras gauche vers le groupe principal et, au milieu de la scène, la figure du jeune acolyte agenouillé, tenant un plat destiné à recevoir le sang de la jeune fille qui va être immolée. La ressemblance paraît encore plus évidente dans l'esquisse de Fragonard, au Musée d'Angers. Le grand-prêtre y est représenté comme un vieillard, de même que sur le dessin napolitain ; l'architecture forme de même le fond de la scène, la statue divine est érigée au centre, et des figures peuplent le premier plan tant à droite qu'à gauche.

Par là s'explique cette rhétorique, qui rend le *Corésus* si différent des autres compositions de Fragonard, dont l'inspiration est généralement puisée dans l'intimité, et voilà pourquoi chacun a senti jusqu'ici un certain manque de sincérité dans cet ouvrage d'un maître qui demeura incomparablement grand dans les décorations gracieuses. Mais, comme nous le disions plus haut, ce qui importe, c'est la façon dont un artiste met en œuvre les éléments qu'il a empruntés au dehors. C'est dans les transformations qu'il leur fait subir que se manifestent, en effet, son individualité, et en même temps le caractère national et le style de son époque. De ce point de vue, nous remarquerons ici l'esprit aristocratique et la sensibilité féminine qui tranchent avec la rudesse du dessin napolitain. Mais l'instinct artistique de Fragonard et les qualités propres au style national français, la clarté et la grâce, ont apporté une modification importante à la composition générale, en éliminant impitoyablement tous les détails qui n'étaient pas essentiels ; aux dépens de la répartition symétrique des masses, le peintre a concentré toute son attention

sur les deux acteurs principaux du drame. La figure sublime de Corésus, d'une juvénilité féminine, outrepassa en ce moment d'extase les mesures humaines, tandis que la blonde victime défaillante semble une fleur flétrie. Les figures secondaires sont étroitement reliées à la scène principale par de fines notations psychologiques, tandis que sur le dessin napolitain la jeune mère, par exemple, se détourne de cette scène d'horreur, et se borne à faire, de la main gauche, un geste négligent. Ce même parti pris de concentration et d'observation psychologique a amené l'artiste à supprimer la statue du dieu. Il a conservé le portique à colonnes, mais il ne dégage que deux de celles-ci comme les deux extrémités d'une scène. Les figures secondaires ne servent que de repoussoirs pour attirer l'attention du contemplateur sur Corésus et Callirhoé. A cet effet concourent les couleurs, d'une part le bleu lourd, le rouge fané et le brun des comparses et des colonnes, d'autre part, le contraste des tons laiteux et des ombres blondes du groupe principal. Ici, le maître fait œuvre d'artiste indépendant et nous donne un exemple frappant de la poésie si délicate dont il sut empreindre son coloris.

ANDRÉ FIGLER





BIBLIOGRAPHIE

LIVRES

G. CONTENAU et V. CHAPOT. — **L'art antique. Orient, Grèce, Rome.** Histoire Universelle des Arts, des temps primitifs jusqu'à nos jours, publiée sous la direction de Louis Réau, tome I^{er}. I vol. in-4°, 420 p., 312 fig. Paris, Armand Colin, 1930.

L'entreprise de M. Réau, conforme au goût de notre époque pour les vastes synthèses, a pour but de donner aux étudiants et aux curieux l'état de nos connaissances actuelles sur l'Art, ce terme étant pris dans son sens le plus général, le plus universel. C'est à la fois une mise au point et une sorte d'examen de conscience. Le premier volume de la collection, qui en comprendra quatre, fait bien augurer de l'ensemble de l'ouvrage, et le directeur aura eu la main heureuse en choisissant deux collaborateurs du premier ordre. Non seulement chacun d'eux a su apporter à l'exécution de sa tâche les rares qualités qui sont nécessaires pour embrasser sans défaillance un sujet immense, et dire tout le nécessaire au lecteur avide d'être renseigné, mais il a su faire de ce *compendium* une œuvre personnelle et originale. M. Contenau, en traçant à grandes lignes le tableau qu'on lui demandait, insiste sur les notions générales que les plus récentes fouilles ont permis de dégager : les rapports qui unissent l'art de l'Égypte ancienne à celui de l'Asie occidentale. Les parties les plus neuves de son exposé sont relatives aux Hittites et au Mitanni, ou encore, au « trait d'union » : Canaan. A. M. Chapot revient le mérite de nous donner en 250 pages une idée juste et précise de l'antiquité grecque et romaine, depuis l'art préhellénique jusqu'à l'aurore du byzantinisme. Ce raccourci est fort heureusement venu, et l'on ne peut qu'en recommander la lecture et la méditation. L'auteur, tout en se tenant au courant de la littérature contemporaine, s'est gardé de ces révisions de valeurs dont on abuse quelque peu de nos jours, et son exposé reste constamment objectif, sans lyrisme ni fausse philosophie.

L'ouvrage se présente sous une forme fort attrayante. L'illustration est abondante et bien choisie. Les reproductions phototypiques m'ont paru un peu pâles. Elles imposent l'emploi d'un papier glacé dont l'inconvénient est d'être lourd et cassant. La numismatique a sa petite part, pas trop grande, mais les monnaies de Tarente valaient mieux qu'une légende erronée. En résumé, toutes nos félicitations aux auteurs et aux éditeurs. J. B.

L'art populaire en France. — Deuxième année, 1930. Paris et Strasbourg, Librairie Istra. 200 p., 130 fig.

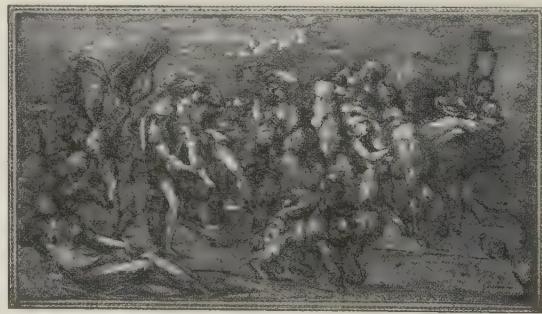
Voici le second volume du recueil dont M. Riff, le savant directeur du Musée de Strasbourg, dirige la publication avec le zèle et la conviction que mérite un tel sujet. Les articles réunis traitent de tous les aspects de nos industries villageoises, maisons bretonnes, pigeonniers languedociens, croix lorraines, inscriptions des tombes en pays basques, faïences de l'Argonne, plaques à beurre alsaciennes, imagerie populaire mancelle, costumes tournugeois... nous ne pouvons reproduire ici un sommaire extrêmement varié. La collection de l'*Art populaire* promet d'être un répertoire du plus vif intérêt, où chacun trouvera à glaner.

J. B.

REVUES

Par M. MALKIEL JIRMOUNSKY

Les dessins des maîtres du baroque à l'Albertine. — M. Alfred Stix publie un intéressant article sur le rapport qu'il y a entre les dessins et les œuvres achevées de quelques maîtres du



Annibal Carrache.
LA RENCONTRE DE BACCHUS ET D'ARIANE (dessin).
(Albertine.)

baroque italien (*Belvedere*, décembre 1930). Il s'agit en particulier des ébauches au crayon qui se trouvent à l'Albertine, et qui présentent généralement la première idée d'une œuvre de tel ou tel artiste. M. Stix analyse ainsi le dessin *La rencontre de Bacchus et d'Ariadne* correspondant à la fresque d'Annibal Carrache *Le Triomphe de Bacchus et d'Ariadne* (Palais Farnèse, à Rome); les dessins d'en-

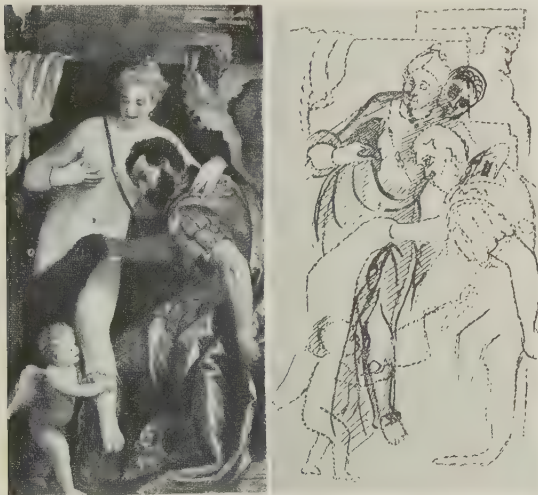
semble et de détail correspondant à la fresque de Pietre de Cortone *l'Age d'or* (Palais Pitti), le dessin correspondant à la fresque de Baldassare Franceschini (Palais du duc de San Clemente) etc.

Les arts anciens de l'Asie antérieure. — M. R. Dussaud résume (*Revue de l'Art*, janvier 1930) les résultats des fouilles récentes en Asie antérieure. Les caractères de l'art sumérien, fixés déjà par M. Léon Heuzey, et ceux de la céramique de Suse, classée par M. E. Pottier, ont été de nouveau confirmés par les trouvailles de Sarzec, de Cros et de l'abbé de Genouillac à Tello. Les découvertes actuelles n'ont fait qu'étendre et préciser nos connaissances sur l'ancienne civilisation sumérienne et l'ancien art sémite. M. Dussaud passe en revue les dernières données archéologiques apportées par les missions française, américaine, anglaise, allemande, danoise et belge.

« Mars et Vénus » de Véronèse. — En appliquant les rayons X au tableau de Véronèse *Mars et Vénus*, du Metropolitan Museum, M. Alan Burroughs arrive à dégager (*Metropolitan Museum Studies*, vol. III, I^{re} partie, 1930) tout le processus et les phases de la création de ce chef-d'œuvre de l'artiste italien. On voit que la peinture, telle que nous l'avons actuellement sous les yeux, est le résultat de plusieurs modifications successives. La

de la spontanéité dans la production qu'on concédait gratuitement à Véronèse est une légende et ne correspond pas à la réalité.

Un Saint Pierre en bois au Metropolitan Museum. — M. James J. Rorimer consacre une étude (*Metropolitan Museum Studies*, vol. III, I^{re} partie, 1930) à la statue en bois polychromé, acquise récemment par le Metropolitan Museum. C'est un spécimen du gothique catalan du xiv^e siècle, provenant, d'après toute apparence, de l'église de Bellonig (Balaguer). M. J. J. Rorimer le compare à une statue d'évêque (xv^e siècle) témoignant du même caractère artistique, appartenant à la collection de D. Luis Plandiura à Barcelone, et peut-être de même provenance. La peinture *a tempera* sur un fond de plâtre recouvrant le bois est un des traits de cette technique. L'auteur analyse la statue et adopte l'opinion de Bertaux, qui décelait dans les œuvres de cette école une forte influence de l'art italien. M. J. J. Rorimer insiste sur l'im-



MARS ET VÉNUS de Véronèse
(détail du tableau et ébauche primitive vue au moyen des rayons-X).

tête de Vénus, sa main gauche, ses épaules, sa jambe gauche etc., ont subi des changements considérables et réitérés. La déesse était primitivement à demi vêtue et l'Amour ne paraissait pas, toute la composition était bâtie sur des diagonales plus prononcées, et ainsi de suite. Cette analyse montre que l'opinion générale de la facilité et

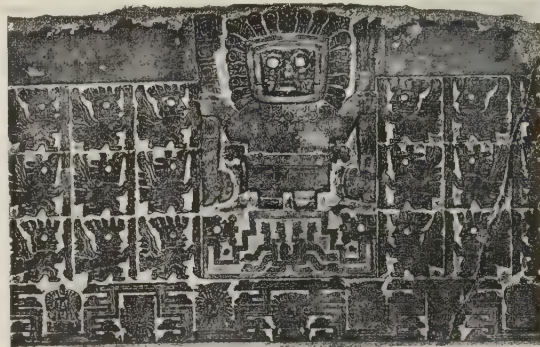


SAINT PIERRE (détail).
(Art catalan du début du xiv^e siècle.)

portance des statues catalanes polychromes, négligées jusqu'à nos jours, parmi lesquelles le Saint Pierre du Metropolitan Museum et l'évêque de la collection Plandiura occupent les premières places.

Les tapisseries péruviennes de la période pré-espagnole. — M. Philip Ainsworth Means étudie (*Metropolitan Museum Studies*, vol. III, 1^{re} partie, 1930) l'origine de la technique des tapisseries du Pérou de l'époque antérieure à la conquête espagnole. L'auteur distingue deux centres de culture artistique péruvienne, celui de la côte (Nazca) et celui des montagnes (Tiahuanaco). Deux périodes peuvent être précisées, la période proto-Nazca correspondant à la période Tiahuanaco I (depuis le début de l'ère chrétienne jusqu'à 600 après J.-C.) et la période Nazca correspondant à la période Tiahuanaco II (600-900 après J.-C.). Sur la côte méridionale, les centres de la culture proto-Nazca ont créé un type de céramique monochrome et des tissus d'une grande valeur artistique. D'autre part, dans les montagnes, on perçoit des traces d'un type artistique différent. La seconde période de l'art péruvien (Tiahuanaco II) présente un caractère particulièrement important du point de vue artistique. Cette civilisation impérialiste s'est répandue partout, non seulement dans les montagnes, mais aussi

sur la côte (région de Nazca). M. Ph. A. Means passe en revue la série des tapisseries des périodes proto-Nazca et Tiahuanaco II que possède le Metropolitan Museum. Il analyse minutieusement chaque spécimen, cherche à le dater, et arrive à la conclusion que la période du grand art péruvien



PARTIE CENTRALE DE LA FRISE DE LA PORTE
A TIAHUANACO

(Tiahuanaco II) nous présente des exemples de la combinaison et de la pénétration mutuelle d'éléments décoratifs et de procédés techniques empruntés aux deux types artistiques antérieurs (proto-Nazca et Tiahuanaco I).



CORRESPONDANCE

MONSIEUR LE DIRECTEUR,

Dans l'article de la *Gazette* où il vient d'étudier avec son habituelle érudition les documents découverts par G. Bapst, M. Batiffol estime que le plan trouvé par nous dans le recueil du Louvre ne saurait être un plan du Louvre (p. 284 note). Comme j'ai donné dans la *Gazette* (1927, I, 195) les raisons pour lesquelles j'estimais que ce plan était un avant-projet, d'ailleurs bientôt abandonné, je ne reviendrai pas sur cette question. Je veux simplement constater encore la concordance exacte de ce plan et des travaux commencés dans les sous-sols.

Il est des points sur lesquels vous me permettrez d'insister. M. Batiffol déclare que les documents justifient entièrement ses conclusions de 1910.

1^o M. Batiffol déclarait en 1910 que le projet de 1546 était le projet du petit Louvre de Lescot et que la modification de 1549 avait eu pour objet de quadrupler la cour et d'unir le Louvre aux Tuileries.

2^o En 1927 je soutins que le projet de 1546 prévoyait un escalier central (le plan du recueil du Louvre étant une première idée de l'architecte), que la modification de 1549 avait consisté à transporter l'escalier à sa place actuelle, que l'idée de quadrupler la cour était née entre 1550 et 1558 et que le rattachement du Louvre aux Tuileries ne pouvait avoir été résolu avant la construction de ce dernier palais en 1563.

Les documents publiés par M. Batiffol prouvent que nous avons deviné juste. Nous reconnaissons trop les services rendus par M. Batiffol à l'histoire du Louvre pour qu'à son tour il ne veuille admettre le bien fondé de notre petite rectification.

Je vous prie d'agréer, Monsieur le Directeur, l'assurance de mes sentiments les meilleurs.

LOUIS HAUTECŒUR,
Conservateur des Musées nationaux.

Le Gérant : M. LEIRIS.



LA DAME AU SYCOMORE

Pour des observateurs superficiels, l'art égyptien est, depuis son origine, resté immuable et n'a pas subi le moindre changement. On a attribué la raison de ce parti pris à l'influence de la caste sacerdotale qui, dès l'Ancien Empire, aurait adopté certains types qu'elle avait imposés aux artistes comme un devoir religieux. En les obligeant à respecter certaines traditions elle se serait opposée à tout progrès. Ce sont les Grecs qui, les premiers, contribuèrent à répandre cet absurde préjugé. « Chez les Égyptiens, dit Platon, dans chaque état, la jeunesse ne doit employer habituellement que ce qu'il y a de plus parfait, comme figure et comme mélodie. C'est pourquoi, après en avoir choisi et déterminé les modèles, on les expose dans les temples et il est défendu aux peintres et autres artistes qui font des figures et autres ouvrages, de rien innover, ni de s'écarter en rien de ce qui a été réglé par les lois du pays, et cette défense subsiste encore aujourd'hui et pour les figures et pour toute espèce de musique. »

De son côté, Renan, pratiquant la même doctrine, se représentait l'Égypte comme une sorte de Chine murée, fermée au monde extérieur, vieillotte dès son plus jeune âge et arrivée tout de suite à un degré de civilisation qu'elle ne dépassera plus. « L'artiste égyptien, dit-il, content de son ouvrage, ne rêve rien de plus, il est satisfait à la façon des hommes vulgaires que ne tourmente pas la soif du divin. Fourvoyé dans l'impasse du médiocre, cet art, durant des siècles, se répétera indéfiniment, sculptera des kilomètres de surfaces lisses, couvrira d'images des fûts de colonnes innombrables, et cela sans progrès, sans luttes d'écoles, sans arriver au parfait. »

Si l'on en juge d'après les monuments de diverses époques parvenus jusqu'à nous, rien n'est plus inexact qu'une pareille assertion. Quoique constitués avec les mêmes éléments, l'art de l'Ancien et celui du Nouvel Empire diffèrent entre eux, de même que l'art saïte diffère de l'art ptolémaïque.

Après le prodigieux effort qu'avait demandé la création d'un art exclusivement sorti du sol natal, l'Égypte, n'ayant d'autres ressources que les éléments

dont elle avait tiré tant de merveilles, en les transformant de mille manières, ne pouvait guère produire des formes nouvelles. Cependant, les vieux maîtres de la vallée du Nil ne restaient point inactifs et cherchaient à tirer des créations de leurs devanciers des effets plus nouveaux, plus variés.

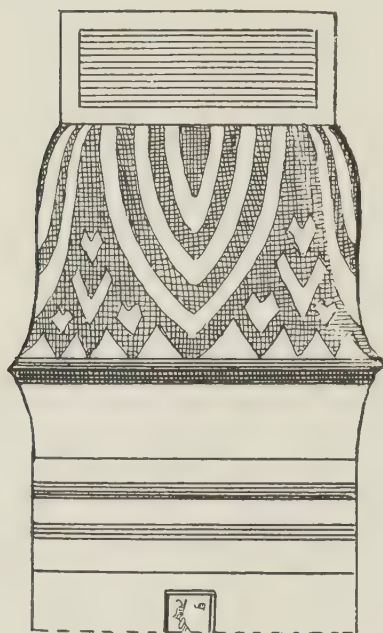


FIG. 1. — CHAPITEAU CAMPANIFORME.

Après l'expulsion des Hyksos, l'Égypte ayant conquis son indépendance, vit, surtout sous la XVIII^e dynastie, se produire un effort très prononcé vers le progrès et se manifester une nouvelle renaissance.

Les entraves sacerdotales ne paraissent guère alors avoir été aussi rigides qu'on s'est plu à le proclamer, elles semblent même avoir laissé le champ libre aux plus audacieuses innovations. C'est ainsi qu'à Karnak, au promenoir de Thothmès III, pour avoir du nouveau, on imagina de mettre à l'envers un chapiteau campaniforme (fig. 1). Cette indépendance des artistes se manifeste à toutes les époques et produit même parfois des créations fort originales, tout à fait remarquables. Il en est ainsi dans le tombeau d'Ouserhat, premier prophète du double de Thothmès I^{er}, sous le règne de Sêti I^{er}, XIX^e dynastie. Cette syringe, dont la première salle porte

seule des peintures, est, au point de vue de l'histoire de l'art, fort précieuse et du plus haut intérêt. Entre autres sujets peints sur ses parois, tels qu'offrandes à Osiris et autres divinités, convois funèbres, jugement de l'âme, etc., l'un des murs de l'hypogée nous offre une très belle scène symbolique, représentant la *Dame au Sycomore*.

Ce sujet est l'illustration d'une vieille croyance égyptienne des plus répandues, remontant à une époque prodigieusement lointaine et bien au delà du temps des pyramides. D'après cette légende, aussitôt après le trépas, les défunts s'acheminaient vers l'Occident pour se rendre dans l'autre monde. Des épreuves sans nombre les attendaient sur leur chemin ; c'étaient des génies malfaisants à éviter, des obstacles à franchir, des serpents venimeux, d'énormes crocodiles et autres monstres à combattre, des enchantements dont il fallait rompre le charme. De là cette quantité d'amulettes dont on chargeait leurs momies, pour les protéger contre les embûches dont ils étaient menacés. Après avoir quitté la plaine verdoyante et s'être engagés dans l'immensité du désert, apparaissait un sycomore dans les branches duquel, la déesse du Ciel, *Nout*, quelquefois *Hathor*, tenant

d'une main une corbeille chargée de fleurs, de gâteaux et de fruits, de l'autre une aiguière d'où s'épandait une eau rafraîchissante, les conviait à boire et à manger. Tant qu'ils n'avaient point touché à la nourriture immortelle, les défunts auraient pu, si telle avait été la volonté des dieux tout-puissants, reprendre leur première forme et revenir sur terre pour y continuer la même existence qu'avant leur trépas. Mais, dès qu'ils avaient pris part aux funestes agapes, ils devenaient les serviteurs des dieux et se fermaient sans retour les félicités terrestres. Si d'aventure ils réapparaissaient dans le monde des vivants, c'était à l'état de doubles, et invisibles, ne se nourrissant alors que de l'image des offrandes reproduites à profusion sur les parois de leurs sépulcres.

On sait avec quel soin les traditions populaires de tous les pays insistent sur ce fait qu'un vivant égaré chez les morts ne doit rien manger ni rien boire, s'il veut pouvoir revenir sur terre. Cette libéralité de la déesse était donc à deux fins : d'abord elle empêchait les défunts de reprendre leur vie terrestre ; en second lieu, l'eau et les aliments constituaient un viatique leur donnant la force nécessaire pour surmonter les fatigues de leur long voyage.

La littérature classique nous offre un écho de cette légende dans les *Métamorphoses* d'Ovide, où Proserpine ne peut être rendue à Cérès, sa mère, parce que, durant un séjour dans l'Hadès, elle a mangé sept pépins de grenade¹.

Ce sujet, l'un des plus fréquemment reproduits dans les cercueils, les papyrus funéraires et sur les parois des hypogées, offre des variantes infinies.

Ordinairement, et dans une pose hiératique, la déesse est figurée debout dans le feuillage de l'arbre sacré (fig. 3), parfois, seul, un bras divin se montre hors du tronc pour y rentrer aussitôt (fig. 4), souvent la partie inférieure se confond avec l'arbre lui-même et le haut du corps seulement, émergeant des branches vertes, s'incline avec grâce vers les défunts. Ceux-ci, debout ou à genoux, tendent les mains vers elle, pour absorber l'eau céleste que déverse son aiguière ou se nourrir des aliments mystiques placés dans la corbeille.

Quelquefois, assis au pied du sycomore, les défunts prennent leur repas funèbre, tandis qu'à travers le pâle feuillage, *Nout* répand, pour les désaltérer, le contenu de son aiguière d'or.

D'habitude, aucun bruit ne vient troubler le mystérieux silence de cette scène symbolique, mais il arrive aussi que l'artiste s'est plu à y introduire dans un pittoresque désordre, des êtres qui l'égayent et l'animent. Ici, des abeilles butinent les fleurs de l'arbre divin ; là, d'énormes sauterelles grimpent sur les branches et en rongent les feuilles, tandis qu'en tous sens voltigent des oiseaux et de nombreux

1. Ovide, *Métamorphoses* : Ascalophe métamorphosé en hibou.

papillons. Ces images nous offrent les plus gracieuses créations du symbolisme égyptien. Légèrement estompées par le temps et la pénombre des sépulcres, quelques-unes sont exquises et il s'en dégage une poésie douce et mélancolique.

Malgré son caractère sacré, ce sujet nous est présenté en caricature par le papyrus satirique du Musée de Turin. Il nous montre, installée dans

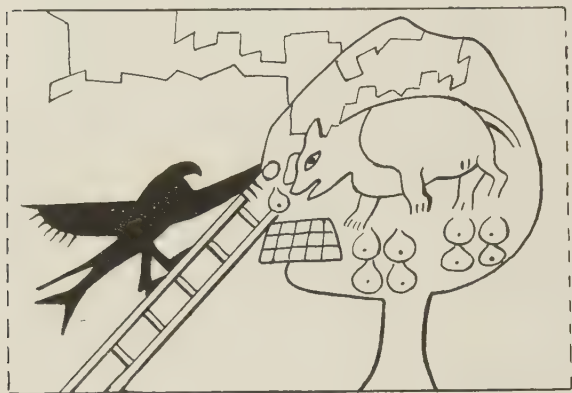


FIG. 2. — PAPYRUS SATIRIQUE DU MUSÉE DE TURIN.

le sycomore, la déesse *Nout*, sous l'aspect d'un hippopotame, vers lequel se dirige une âme figurée par une hirondelle montant à une échelle (fig. 2).

La croyance en l'immortalité de l'âme matérielle était répandue dans le monde dès la plus haute antiquité, aussi bien chez les Sémites que chez les Indo-Européens. Produit de la religion animiste, la plus ancienne de l'humanité consciente, la *Dame au Sycomore* tire son origine du culte de l'arbre. Sa mission

étant d'assister les âmes des défunts à la sortie du tombeau quand elles recommençaient une nouvelle existence, et de les nourrir au cours du long voyage, jusqu'à l'arrivée aux *Champs d'Ialou*¹, elle est toujours représentée dans un sycomore, arbre lactescent, nourricier par excellence.

Les menhirs et les parois des cryptes néolithiques nous offrent aussi l'image, mais plus sommairement traitée, d'une divinité dont le rôle et les attributions sont entièrement semblables à ceux de la *Dame au Sycomore*. C'est la *Dame de l'Erable*. Les Gaulois de la période énéolithique avaient donc sur l'immortalité de l'âme et la nature de la seconde vie, les mêmes idées générales que les Egyptiens.

Très savante et toute spéciale, une pareille théorie ne peut, croyons-nous, avoir pris naissance dans plusieurs lieux distincts, on doit plutôt y reconnaître le fruit d'une école sacerdotale unique venant de l'Orient, sans doute de l'Egypte et du collège sacerdotal d'Héliopolis. Au cours de son évolution à travers les siècles, elle ne pouvait manquer de subir des altérations suivant les milieux où elle pénétra et d'amener quelques légères variantes. Emanant l'une et l'autre d'un arbre nourricier, en Egypte du sycomore², dans nos régions où celui-ci est inconnu, d'autres arbres non moins lactifères, l'érable plane ou l'érable cham-

1. Les rivages bienheureux, l'autre monde.

2. Figuier sycomore ou sycomore d'Egypte (*Ficus sycomorus*.)

pêtre¹, ces divinités sont au service des âmes et les assistent au moment de leur sortie du tombeau. Aussi pouvons-nous, je crois, affirmer que la Dame au Sycomore et la Dame de l'Erable sont filles d'une même idée religieuse, ce qui permettrait de faire remonter la civilisation égyptienne à la période énéolithique, c'est-à-dire dix mille ans, environ, avant notre ère. Ce sont vraisemblablement les images de *Nout* dans le sycomore qui ont inspiré la légende chrétienne de la *Vierge au Sycomore*.

Tout en appréciant au plus haut degré les tons gais et les brillantes couleurs, les Egyptiens n'ont jamais pratiqué la peinture telle que nous la comprenons aujourd'hui. Chez eux le rôle du peintre se bornait à poser côte à côte et sans transition des teintes plates, ce qui, au vrai sens du mot, n'est que de l'enluminure. La généralité des peintres égyptiens qui ont couvert de couleurs les parois des syringes, ne faisant pas autre chose, n'étaient à proprement parler que des artisans, des ouvriers. Le véritable artiste était celui qui, toujours à la recherche de nouvelles formules, n'hésitait point à délaisser les antiques usages pour obtenir des effets plus nouveaux, plus variés. C'est à l'un de ces maîtres qu'est due notre peinture. S'affranchissant des règles traditionnelles, il a, non seulement représenté avec un sentiment plus réaliste, plus près de la nature, les divers objets de son tableau, mais interverti l'ordre des personnages, exemple unique dans les représentations de cette scène, tant de fois renouvelée.

Au lieu de nous montrer *Nout* dans les branches du sycomore, il a représenté la déesse debout, face à l'arbre sacré, alors que le défunt *Ouserhat*, accompagné de sa mère, la dame *Hennout-Taoui*, pallacide d'*Ammon-Ra*, et de son épouse, sa sœur *Hatti-Schepsou*², pallacide d'*Hathor*, est assis dans le « Sycomore aux belles branches ». Cette composition nous révèle de quel luxe inouï s'entouraient alors les hautes classes de la société pharaonique. Vêtus de robes de fin lin, d'une blancheur éblouissante, les défunts sont assis sur des sièges d'ébène incrustés d'or. Chacun d'eux est richement paré de colliers et de bracelets d'or aux incrustations d'émeraudes, de grenats et de lapis. Ils tiennent l'un et l'autre, un gobelet d'or délicatement ciselé, dans lequel vient se répandre le breuvage funeste que leur verse la déesse.

Celle-ci n'est pas moins somptueuse dans sa parure. Couverte d'une étroite robe de pourpre ornée de broderies, son cou est entouré d'un large collier d'or et de

1. *Acer platanoides* et *Acer campestre* : ces deux espèces ont une sève offrant l'aspect du lait, ce qui leur a valu le nom d'*arbres à lait*.

2. Depuis les temps les plus lointains, les Egyptiens se mariaient entre frère et sœur. Un usage analogue s'est maintenu parmi les Coptes : ils ne se marient pas entre frère et sœur, mais de préférence entre cousin et cousine.

pierres précieuses, ses bras et ses jambes cerclés d'anneaux, de riches bracelets.

De la main gauche elle présente un plateau sur lequel sont groupés, mêlés aux fleurs et aux pains, des gâteaux de miel, des fruits variés : figues, raisins, grenades et pastèques. Sa main droite tient une aiguière d'or d'où s'épand une eau fraîche et limpide.



FIG. 3. — LA DÉESSE NOUT DANS LE SYCOMORE. TOMBEAU DE PA-NEB.
(Relevé de M. P. Hippolyte-Boussac.)

Dans leur pose, ces personnages n'ont rien d'hérétique, le geste du défunt, avançant la main gauche pour prendre une figue, est des plus naturels. Chez les femmes, fort distinguées et même jolies, les nus offrent une couleur de chair naturelle, très claire pour la fille, plus soutenue chez la mère. Dans celle-ci, on a, en outre, par quelques rides sur le cou, indiqué la différence d'âge. Habituellement, la face est, comme le reste du corps, d'une coloration uniforme, mais ici, l'artiste a étendu sur les lèvres une légère teinte rose. Toutes

ces figures sont des portraits. En parfait accord avec les inscriptions, lesquelles nous apprennent que le défunt est en compagnie de sa mère et de sa sœur, la forme arrondie du nez et le menton fuyant, particularités qu'on retrouve sur les mêmes figures en d'autres endroits du tombeau, nous révèlent bien, en effet, les membres d'une même famille.

Voltigeant à travers le feuillage, quelques oiseaux égayaient cette scène de leurs gazouillements, alors que, sous forme de faucons à tête humaine, les âmes des deux femmes planent au-dessus de leurs têtes, caractérisées, celle de la mère par une épaisse et sombre chevelure, celle de la fille par un front dégagé, ceint d'une bandelette, ce qui lui donne un aspect plus juvénile.

Au bas du tableau, une scène abrégée de la composition principale, nous montre l'âme du défunt, facile à reconnaître à sa « barbe soyeuse », et celle de sa femme en train de se désaltérer à un bassin de l'Amenti¹, placé aux pieds de la déesse et sur le bord duquel est posée la corbeille contenant les aliments.



LA DAME AU SYCOMORE
 PEINTURE DU TOMBEAU D'OUSERHAT
 (d'après un relevé de M. Hippolyte-Boussac).

Dans le haut de la composition, une frise où le chacal Anubis, *guide des chemins célestes*, alterne avec le masque de la déesse Hathor, *Dame des syringes*, forme couronnement.

En Egypte, l'art était, avant tout, un moyen puissant, indestructible, de peindre la pensée ; ne voyant nullement dans la peinture une servile imitation de la nature, mais plutôt un thème aux interprétations de leur esprit, peu soucieux de l'esthétique, tant recherchée des Grecs, l'idée prédominante des Egyptiens était surtout de se faire comprendre du plus grand nombre, sinon de tous, aussi n'ont-ils rien négligé pour y parvenir. Dans l'écriture ils ont multiplié déterminatifs et compléments phonétiques ; pour les bas-reliefs et la peinture, qui ne sont après tout qu'une écriture en grand, ils ont employé des procédés conventionnels toujours les mêmes.

Ignorant la perspective et l'art des raccourcis, où excellait Michel-Ange, ils y ont suppléé par des moyens à leur portée. De là, ces anomalies si fréquentes dans l'art pharaonique, telle par exemple qu'un torse de face avec une tête et des jambes de profil.

Une autre anomalie, non moins fréquente, est celle de voir le même personnage avec deux mains droites ou deux mains gauches. Cette particularité tient à ce fait que les Egyptiens cherchaient toujours à accuser ce qu'il y a de plus caractéristique dans chacune des parties de la figure humaine. Dans une main, ce qui est le plus marquant c'est le pouce, aussi chaque fois que, par la position de la main, cet organe pouvait être caché ou peu apparent, ils figuraient la main qui permettait de le mettre bien en évidence.

Dans notre peinture, le plateau sur lequel sont placés les aliments devrait être tenu par la main gauche, mais comme le pouce aurait été sacrifié, on lui a substitué la main droite, afin qu'il pût être bien nettement indiqué. La longueur de cette main est même quelque peu exagérée, si on la compare à celle qui tient l'aiguillère².

Il en était de même pour les pieds, la déesse a été pourvue de deux pieds droits, afin de pouvoir figurer les deux orteils. Notre personnage se dirigeant vers la gauche, on a ici, comme dans les bas-reliefs, figuré la jambe droite en avant.

1. L'autre monde.

2. Voir au Musée du Louvre, dans la grande galerie égyptienne du rez-de-chaussée, le bas-relief colorié du tombeau de Sétî I^{er} ; de la même époque que notre peinture, il représente le roi et la déesse Hathor. Celle-ci a deux mains gauches et le roi deux mains droites. L'art assyrien offre également de ces anomalies. Dans la grande galerie assyrienne du rez-de-chaussée, le bas-relief n° 8, du ix^e siècle avant J.-C. nous montre un serviteur du roi où les mains sont interchangeables, la droite est au bras gauche et la main gauche au bras droit.

Dans cette brillante composition, tout est au même plan, mais, ignorant la perspective linéaire, les Égyptiens ne connaissaient pas davantage la perspective aérienne. En dehors de ces imperfections, propres à tout art primitif, mais ici voulues et purement conventionnelles, tout dans cette peinture est admirablement bien traité, le dessin en est d'une grande pureté, les contours sont très fins, très déliés, le coloris des plus harmonieux, les objets peu stylisés sont d'un étonnant réalisme et n'ont point cette raideur qu'on rencontre habituellement dans l'art pharaonique.

Si après avoir brillé d'un vif éclat sous la XVIII^e dynastie, la sculpture semble à la fin du règne de Ramsès II, XIX^e dynastie, s'acheminer vers la décadence, la peinture ne subit aucune défaillance, et les œuvres de cette période, non seulement ne le cèdent en rien à celles des époques précédentes, mais la plupart d'entre elles leur sont même bien supérieures. Telle est la composition du tombeau d'Ouserhat.

L'auteur de cette page remarquable était sans doute un homme d'une grande indépendance de caractère. Très énergique et trop intelligent pour se confiner dans les mêmes besognes que les médiocrités qui l'entouraient, n'écoulant que son tempérament, il sut s'affranchir de toute contrainte et fit acte d'artiste en créant une œuvre vraiment originale.

Il est infiniment regrettable qu'il n'en ait pas été de même pour la majorité de ses contemporains. Décorateurs incomparables, doués d'une imagination ardente, les artistes égyptiens nous auraient laissé des œuvres merveilleuses, pouvant rivaliser avec ce que l'art grec a produit de plus parfait. Par sa technique, les innovations qu'on y rencontre, la vérité avec laquelle sont rendus les divers objets et qu'on ne trouve nulle part ailleurs, la composition que nous présentons en ces pages est, à juste titre, considérée comme le chef-d'œuvre de la peinture égyptienne.

P. HIPPOLYTE-BOUSSAC

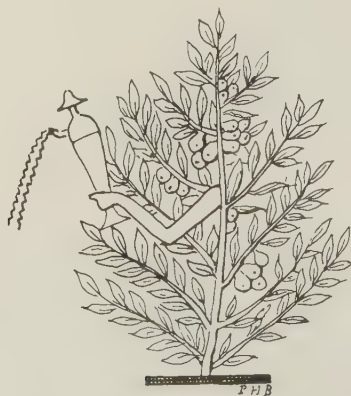
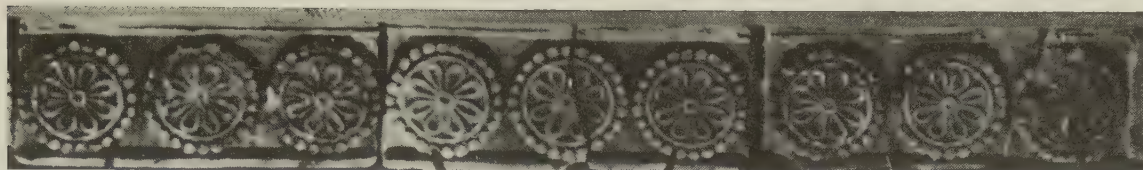


FIG. 4. — PAPYRUS FUNÉRAIRE.



A PROPOS DE L'EXPOSITION DE L'ART PERSAN A LONDRES

L'EXPOSITION du Burlington House a su réunir, pour le plaisir de nos yeux et notre enseignement, les plus précieux des objets de la Perse déjà connus et dispersés aux quatre coins du monde, regrouper les feuillets épars de manuscrits à miniatures dépecés au temps où ce genre d'opérations était à la mode, et, ce dont nous devons lui être le plus reconnaissants, nous a fait connaître un nombre considérable de chefs-d'œuvre ignorés jusqu'à présent.

Vingt et quelques nations ont répondu à l'appel de ses organisateurs, parmi lesquelles la Perse a, la première, entraînant toutes les autres, promis son concours, puis envoyé à Londres plus de deux cents objets, manuscrits, tapis, cuivres ciselés, verreries, armes, pièces d'orfèvrerie et de céra-



FIG. 1. — MINIATURE D'UN SHĀH-NĀMEH, xv^e siècle.
(Bibliothèque impériale de Téhéran.)

mique, choisis dans le trésor de ses sanctuaires les plus fameux et les plus fermés, Mashhed, Kūm, Ardabil, ainsi que dans les collections des palais impériaux et du Musée national.

De ce splendide ensemble d'œuvres d'art, qui aurait à lui seul suffi à assurer le succès de l'entreprise, l'une des plus prestigieuses, la plus magnifique, à mon goût, est assurément le gigantesque tapis de soie octogonal qui fut exécuté



FIG. 2. — FABLES DE QALĪLA ET DĪMNA, VERS 1500.
(Musée du Gulistan, Téhéran.)

sur l'ordre de Shāh 'Abbās II pour être l'ornement de son tombeau. Il semble un peu penaud à Londres, mal à son aise sous la lourde architecture aux ors agressifs des salles du Burlington et, par suite, injustement négligé par les visiteurs.

J'ai fait sa connaissance dans une petite cour silencieuse, haut murée, pleine de roses, de la sainte mosquée de Kūm, où j'étais allé le chercher pour l'accompagner dans son voyage vers l'Europe jusqu'au golfe Persique. Nous étions là, autour de lui, assis comme au bord d'un lac d'or pâle, quelques vieux

mullahs aux barbes rouges, aux volumineux turbans noirs, quelques jeunes gens aux yeux violents, et moi qui expliquais qu'il ne souffrirait pas, qu'on le transporterait précautionneusement, qu'on le garderait soigneusement et qu'il reviendrait bientôt, ayant ajouté à la renommée de son pays. Il chatoyait doucement dans l'ombre parsemée de taches de soleil, et sa splendeur discrète s'accordait si parfaitement à la grâce des fleurs, à la limpidité du ciel, au



FIG. 3. — FABLES DE QALĪLA ET DIMNA, vers 1500.
(Musée du Gulistan, Téhéran.)

charme de la petite cour, qu'elle me semblait parer l'idée de l'art elle-même.

Je l'ai revu à Londres, comme je l'ai dit, dans le cadre brutal et triste du Burlington, serré de trop près par les funèbres plantes vertes et les barrières qui le défendent contre l'empiètement des visiteurs, si grand que l'on a replié l'une sur l'autre les deux parties dont il se compose, de telle façon que l'évidement central qu'il comporte et qui l'explique ne se distingue pas et que sa composition en devient inintelligible. Alors que le tapis persan est généralement un tout en lui-même, une composition décorative complète, celui de Kūm n'existe, en effet, qu'en fonction du mausolée qui en occupe le centre ; son décor en

rayons divergents qui forme autour de ce centre une sorte d'auréole n'a aucun sens si, à défaut du mausolée lui-même, on ne voit tout au moins son emplacement. Or, on ne le voit pas, et c'est la raison principale du peu d'effet que



FIG. 4. — LE « JARDIN DE L'EMPEREUR DE CHINE »,
par Behzād, xv^e siècle.
(Musée du Gulistan, Téhéran.)

produit à Londres cette œuvre exceptionnelle de l'art persan. N'aurait-on pu le plier, puisqu'il fallait le plier, sur un bord plutôt que sur son centre ?

D'autres tapis sont exposés, parmi lesquels celui de Mashhed, plein d'assurance, haut en couleurs et qui saurait s'accommoder de tous les voisinages ; l'admirable fragment du xv^e siècle, qui appartient au Musée des Arts décoratifs, orné de ces arabesques à têtes d'animaux et à hampes florales que l'époque timuride a employées si souvent dans ses miniatures ; ainsi que de très beaux spécimens de ces tapis safavides où des cavaliers, des animaux, des fleurs, des rinceaux s'enchevêtrent décorativement, avec l'aisance qui caractérise la grande période de l'art de la Perse musulmane.

Parmi les manuscrits qui ont été envoyés à Londres par le Gouvernement de S. M. Rézā Shāh, le plus précieux, le plus intéressant pour l'étude de la peinture persane est un Shāh Nāmeḥ, qui appartient à la Bibliothèque impériale et fut copié en 1429 par Ja'far

Bāisonqorī dans l'atelier des livres que Bāisonqor avait fondé à Hérat. Il comprend vingt miniatures de cette première époque timuride qui dessina presque toujours des personnages gravement solennels et un peu raides (fig. 1). La gamme des couleurs dominantes, bleu, noir, gris et or, est admirable.



Phot. A. C. Cooper.

FIG. 5. — MINIATURE D'UN BUSTAN DE SA'ADI, par Behzād, xv^e siècle.
(Bibliothèque Khédiviale, Le Caire.)

Un manuscrit des fables de Qalīla et Dīmna qui appartient aussi à la Bibliothèque impériale de Téhéran et fut exécuté à Hérat en l'année 1500, est orné de 35 miniatures qui présentent l'art du paysage poussé à un point rarement égalé dans la peinture persane. Peut-on rendre mieux le volètement effrayé des oiseaux pris au piège (fig. 2), et plus spirituellement exprimer l'histoire du corbeau, de la gazelle et de la tortue (fig. 3) ? Peut-on dessiner plus adroitement le rat qui assiste au débat, en partie caché sous un rocher, et plus décorativement l'arbre de gauche ? Un recueil de miniatures, également envoyé de Téhéran, contient plusieurs œuvres de Behzād, parmi lesquelles un « Jardin de l'Empereur de Chine », en deux feuilles, dont une seule est reproduite ici (fig. 4), qui représente admirablement l'art du maître célèbre, sa couleur exquise et ce dessin d'une sûreté et d'une fantaisie qui n'appartiennent qu'à lui. Les bonnets chinois se mêlent aux turbans persans, les serviteurs nègres aux mongols et aux iraniens et l'on voit, en haut de la composition, un gros musicien dont la silhouette épaisse amusa sans doute Behzād, puisqu'il la reproduisit plusieurs fois, entre autres au bas du trône du sultan Husayn Baīqara, dans une miniature du Bustān de Sa'adi qui appartient à la Bibliothèque khédiviale du Caire (fig. 5.)

Les manuscrits prêtés par le Gouvernement persan à l'Exposition de Londres contiennent bien d'autres œuvres intéressantes que je ne peux reproduire dans ce court article. Pour la même raison, je ne présente qu'une seule des onze pièces de la vaisselle d'argent au nom d'un prince de l'Arménie qui vivait au ^x^e siècle, « Amir Abūl 'Abbas Walkin ben Harūn, maulā du Khalife » (fig. 7), et deux seulement des cuivres gravés (fig. 8) ou incrustés d'argent (fig. 6) qui furent exécutés au ^{xiii}^e siècle par un artiste de Mosul et trouvés à Hamadān en 1908.

La vaisselle de voyage d'Amir Abūl 'Abbas Walkin est tout entière exposée à Londres. Plusieurs coffres pleins d'autres objets de cuivre provenant de la trouvaille de Hamadān sont demeurés à Téhérān.

La figure 9 représente un très beau plat de verre émaillé, malheureusement incomplet, qui fut exécuté au ^{xiv}^e siècle et trouvé, lui aussi, à Hamadān.

Parmi les objets peu connus qui n'appartiennent pas aux collections persanes, citons ceux qui représentent le mieux les périodes encore presque ignorées de l'art iranien : Une admirable tête de bronze, à longue barbe et à turban, trouvée dans le Nord-Ouest de la Perse et exécutée sans doute à l'époque mède.

Un panneau composé d'éléments disparates de décor architectural en stuc, trouvés dans les tells sassanides de la plaine de Reī, rinceaux, palmettes, bordure de rosaces, fragment d'une chasse aux sangliers (fig. 10). Toute une collection de pièces d'argenterie sassanide, découvertes en Russie dans le district de Perm et



Phot. A. C. Cooper.

FIG. 6. — VASE DE CUIVRE CISELÉ ET INCRUSTÉ D'ARGENT, XII^e siècle.
(Musée du Gulistan, Téhéran.)

prêtées par le Musée de l'Ermitage (fig. 12 et hors texte). On y a joint un magnifique brûle-parfums en bronze, figurant un cavalier sassanide, trouvé aux



FIG. 7. — AIGUIÈRE EN ARGENT, XI^e siècle.
(Musée du Gulistan, Téhéran.)

Phot. A. C. Cooper.

environs de Nakhtchevân, sur la frontière russo-persane (fig. 11), ainsi que plusieurs plateaux de bronze, également sassanides, provenant du Caucase (fig. 13).

Deux vitrines contiennent de ces bronzes du Lūristān qui sont la nouveauté archéologique de la Perse et ont été, au récent Congrès de l'art persan, l'objet de controverses passionnées, certains savants refusant de les considérer comme antérieurs aux premiers siècles avant notre ère, tandis que d'autres estimaient qu'une partie d'entre eux pouvaient avoir été exécutés durant la première moitié du second millénaire.

La région des monts Zagros où ces bronzes ont été découverts fut occupée sans interruption depuis le troisième millénaire jusqu'à nos jours par des populations qui avaient auparavant séjourné dans les montagnes du bord ouest de la mer Caspienne, où elles ont acquis ce métier de métallurgistes qui vient de nous être révélé, puis, sous la poussée

d'envahisseurs venus du Nord, émigrèrent vers le Sud, se heurtèrent aux Elamites d'abord, aux Babyloniens ensuite et s'installèrent dans cette partie du Lūristān où nous les connaissons alors sous le nom de Kassites et où vivent encore leurs

descendants, les Lûrs. Leur histoire postérieure, jusqu'à l'époque où nous perdons leur art de vue, peut se résumer en quelques mots. Ils régnèrent sur la Babylonie pendant près de six siècles, de 1761 à 1185, eurent ensuite affaire aux Assyriens puis aux Mèdes et entretenirent toujours des relations suivies avec leur pays d'origine où ils se procuraient le cuivre dont ils faisaient une consommation considérable.

C'est aussi, comme il est normal, l'histoire de leur art. Si l'on ne s'en rend pas compte en visitant l'Exposition de Londres, c'est que les importateurs de ces bronzes n'estiment intéressants pour eux, et n'ont fait connaître à l'Europe que des pièces très décorées qui ne représentent qu'un stade de l'art kassite, le dernier. Mais toute la suite des objets existe, à commencer par ceux-là mêmes que les émigrants utilisaient lors de leur arrivée dans le Lûristân et que l'on retrouve, non pas semblables mais identiques, dans les tombes de pierre identiques aux tombes kassites, des monts caspiens.

Voici, pour mémoire, un montant de mors de cheval qui marque l'aboutissement de l'art kassite à la période achéménide (fig. 14) et, d'autre part, le détail d'un poignard contemporain de l'installation des Kassites dans les Zagros (fig. 15). Ces deux objets n'ont pas figuré à l'Exposition de Londres. En voici un troisième, d'une époque intermédiaire, dans lequel on reconnaît, toute-puissante, l'influence mésopotamienne (fig. 16).



Phot. A. C. Cooper.

FIG. 8. — VASE EN CUIVRE CISELÉ, XII^e siècle.
(Musée du Gulistan, Téhéran.)



Un vaste ouvrage, œuvre collective des spécialistes de l'art iranien, fixera le souvenir de l'Exposition de Londres. Il illustrera et commentera l'art de la Perse depuis ses origines jusqu'à la période kadjar, c'est-à-dire non comprise l'époque moderne. Est-ce reconnaître qu'il n'existe pas d'art persan moderne ? Sans doute.



FIG. 9. — PLAQUE DE VERRE ÉMAILLÉ, XIV^e siècle.
(Musée du Gulistan, Téhéran.)

Phot. A. C. Cooper.

Cependant, la Perse de notre temps ne manque pas d'artisans habiles. On fabrique à Zendjān des bijoux d'or d'une finesse extrême, à Yezd, à Kachān, à Recht, d'excellentes soieries, à Shīrāz des objets d'argent parfaitement exécutés, à Ispahān des mosaïques de faïence imitant si exactement les anciennes que l'on a peine à les distinguer de celles qui ornent les monuments de Shāh 'Abbas, à Abadeh de beaux bois sculptés, un peu partout de bons tapis, des reproductions parfaites d'anciennes miniatures, mais les artisans de la Perse, pris entre leurs

traditions et le goût de leur clientèle pour les choses de l'Europe, inquiets, hésitants, vacillants, d'ailleurs livrés à leurs seules forces qui ne sont, après tout, que des forces d'exécutants, ne savent s'ils doivent avancer ou reculer, copier leurs vieux maîtres ou copier l'étranger. Le résultat de ce trouble se lit d'un seul coup d'œil dans l'architecture des nouvelles avenues de Téhérān.

Ce qui manque à la Perse, ce ne sont pas les artisans, elle en a, et des meilleurs, mais qu'un grand artiste s'appuyant, tel Firdawsī, sur les qualités



Phot. A. C. Cooper.

FIG. 10. — DÉCOR ARCHITECTURAL SASSANIDE.
(*Pensylvania-Museum, Philadelphie.*)

foncières de la race, marque dans le prolongement du chemin parcouru la route de l'avenir, ou, plus simplement, qu'un surintendant des Beaux-Arts, savant et moderne par l'esprit plus que par le pli de son pantalon, enseigne par son opposition à l'absurde, qu'un hôpital persan moderne ne se construit pas en style achéménide aggravé de carreaux de faïence de couleur musulmans et qu'un ministère des postes conçu dans le plus impur style Louis XVIII, n'est ni persan, ni moderne, ni d'ailleurs français, ni rien, si ce n'est, sur une place de Téhérān, une pure horreur. Il faudrait que ce surintendant fût bien convaincu que l'art persan moderne, pour être digne de son passé, ne peut être l'œuvre ni de ceux qui estiment que tout était bien mieux au bon vieux temps de Shāh 'Abbas, ni de ceux qui

pensent qu'il faut faire table rase de toutes les « vieilleries surannées » et se mettre résolument à l'école de l'Occident; il devrait aussi être assuré qu'il

disposerait encore, s'il ne tardait trop à se mettre à l'ouvrage, de tous les talents et de toutes les bonnes volontés désirables.

Au fond du bazar de Téhérān, il y a une sorte d'ancre obscur où l'on distingue un four de verrier et, contre l'un des murs, un faisceau de cannes creuses. De temps en temps, durant quelques jours par an, l'ancre s'anime, le four s'illumine et l'on voit naître au bout des cannes de grossiers récipients destinés aux plus vulgaires usages de la maison, mais aussi, parfois, d'élégantes aiguières, des coupes et des vases légers, fins, charmants, qui s'en iront, par l'intermédiaire d'un antiquaire, orner la table ou les vitrines d'un étranger de goût, car le Persan n'admet chez lui, sauf à la cuisine, que la verrerie européenne. Puis tout rentre dans le noir et le silence, et les verriers s'en vont gagner leur vie là où l'on balaye, maçonne, terrasse. Pour le peintre, il en est de même. J'en connais un



Phot. A. C. Cooper.

FIG. II. — BRÛLE-PARFUMS EN BRONZE. Époque sassanide.
(Musée de l'Ermitage, Leningrad.)

qui est tailleur. De temps en temps il quitte l'aiguille pour le pinceau, lorsqu'on lui apporte une miniature à restaurer, à compléter, voire à fabriquer pour rendre précieux un manuscrit ancien mais sans valeur. Il n'a perdu cependant ni le secret de la couleur, ni l'art de transformer les lignès humaines en ara-



Photo A. C. Cooper

ART SASSANIDE
Coupe d'argent
Musée de l'Ermitage, à Leningrad

besques pleines de grâce. Le Burlington expose, d'autre part, dans le vestibule d'entrée, un panneau de cuir magnifiquement travaillé, ciselé, doré, peint, qui représente une belle dame du temps jadis. C'est le faux officiel de l'Exposition. Il y en a d'autres, je veux dire, d'autres œuvres modernes des artisans persans, par exemple des pièces d'orfèvrerie que, pour rire un peu, sans doute, on a baptisées seljuks.

Mais je veux raconter un fait plus indicatif encore parce que, cette fois, il ne s'agira plus de se souvenir, de copier, mais de créer. J'eus un jour à me rendre à Mashhed, précisément pour y aller chercher les œuvres d'art que le Trésor du sanctuaire de l'Imam Rézā envoyait à Londres, et fus prié de profiter de l'occasion de ce voyage pour visiter le tombeau de Firdawsī qui se construit actuellement à Thus d'après mes dessins.

J'avoue mon peu d'enthousiasme à me rendre à cette invitation. Qu'alais-je voir ? Quel chantier baroque et somnolent ? Quelle réalisation décevante ? Je pensais par avance au rapport grognon qu'il me faudrait présenter à mon retour. Or, Thus, l'ancienne Thus, n'existe plus ; seuls subsistent les ruines d'un bâtiment à coupole et quelques vestiges d'un mur d'enceinte, mais, sur l'emplacement de la ville disparue, les platanes, les cyprès, les rosiers, les arbres fruitiers ont poussé et c'est au milieu de jardins que s'élève le tombeau du grand poète. Le parc était tracé,



Phot. A. C. Cooper.

FIG. 12. — AIGUIÈRE D'ARGENT SASSANIDE.
(Musée de l'Ermitage, Leningrad.)

les terrasses sur lesquelles se dressera le monument, le soubassement et la chambre sépulcrale étaient construits.

Près de là, un four à briques lançait dans le ciel des volutes de fumée, et



FIG. 13. — PLAT DE BRONZE SASSANIDE.
(Musée de l'Ermitage, Leningrad.)

Phot. A. C. Cooper.

sous des paillassons qui les abritaient du soleil s'affairait un peuple de tailleurs de pierre tout brillants de poussière de marbre. Impression d'activité, de joie, de travail heureusement accompli. Du chantier même de la construction, du

monument
lui-même, un
chant mon-
tait, mâle,
rude et fort
comme un
chant de vic-
toire.

Ce n'é-
tait plus le
« Passe-moi
une brique...
Passe - m'en
une autre... »

habituel, mais une sorte
de récit chanté, dont la
mélodie improvisée ondu-
lait comme une écharpe
au vent. « Firdawsī ! » dit
le chef de chantier, un
maître de Téhéran qui a
réclamé l'honneur de
construire le tombeau du
héros. Firdawsī ! Ces ou-
vriers édifiaient le monu-
ment de Firdawsī en chan-
tant des épisodes de son
Livre des Rois, les combats
de Rustem, la trahison du
roi de Qabul, les amours
de Shīrīn et de Khosrow.
« Celui-ci, dit le maître
maçon, sait deux mille
vers par cœur, cet autre
trois mille. » Pendant ce
temps, lui-même, les
lunettes sur le nez, con-
trôlait l'exactitude de la



FIG. 14. — PLAQUE DE MORS EN BRONZE, provenant du Lūristān.



FIG. 15. — POIGNARD EN BRONZE,
provenant du Lūristān.
(Collection T. L. Jacks.)

pose des pier-
res, polies
comme glace,
que l'on atta-
chait l'une à
l'autre au
moyen de so-
lides agrafes
de fer scellées
au plomb,
comme s'il fal-
lait lutter d'é-
ternité avec
le poème. Ces

fleurs, tout autour,
dont les maçons étaient
les jardiniers, cet entrain,
ce chant héroïque, cette
volonté d'honorer de
toutes ses forces, de tous
ses soins, le pur génie de
la race, quel spectacle
rassurant ! Quelle raison
d'espérer !

Mais je n'étais pas
au bout de ma surprise.
Aux quatre coins de la
chambre sépulcrale com-
me aux quatre angles de
la terrasse basse, des traces
de fumée ont noirci les
murs. Les Zoroastriens,
m'expliqua le maître ma-
çon, viennent déjà ici en
pèlerinage, allument des
feux, et demeurent pen-
dant de longues heures en
prière. Ainsi le souvenir

reconnaissant de ces hommes, si longtemps persécutés, pour le poète qui osa, en pleine époque de fanatisme musulman, évoquer les gloires du « temps de l'ignorance », m'affirmait encore la volonté de la Perse de n'oublier jamais son passé, de le relier toujours au présent. Ainsi, l'époque sassanide sculptait auprès des tombeaux des Achéménides les portraits de ses rois.

Mais ce monument construit avec tant d'amour devait recevoir prochainement l'encastrement de vingt-quatre médaillons représentant en bas-relief les scènes du Livre des Rois et il me fallait aller voir le premier exécuté d'entre eux. J'avoue ici encore mes terreurs, car on m'avait prévenu que le sculpteur était un artiste improvisé, qu'il n'avait jamais sculpté ni dessiné. Il s'était offert un jour, paraît-il, et on lui avait confié un bloc de marbre

pour qu'il fît ses preuves... A moi de juger ! La sculpture monumentale est un art savant qui doit oser sacrifier le détail, si cher aux artisans de la Perse d'aujourd'hui, pour augmenter l'impression d'ampleur des masses et s'accorder à la solidité de l'architecture. L'artiste, en travaillant, ne doit pas se représenter son œuvre telle qu'il la voit mais telle qu'elle lui apparaîtrait s'il s'en trouvait éloigné. De grands artistes de notre pays y ont souvent échoué et nous pourrions compter sur les doigts d'une seule main ceux qui ont su résoudre ce difficile problème. Comment donc cet ignorant, ce sculpteur impromptu, pourrait-il s'en tirer, et allait-il falloir que ma belle journée s'achevât dans la vue d'un bibelot d'étagère ?

Eh bien, non ! Ce que j'ai vu, c'est l'expression épique, monumentale, poétique d'une scène du *Shāh Nmeāh* : Rustem luttant avec le dragon. Sans effort, naturellement, cet homme s'était haussé à la taille des grands sculpteurs de Persépolis et de Tāq-é-Bustān. Et c'est pourquoi je ne douterai jamais de l'avenir de l'art persan.

ANDRÉ GODARD



FIG. 16. — PLAQUE DE MORS EN BRONZE, provenant du Lūristān.
(Collection Siora.)



UNE MADONE DE DUCCIO

AUX OFFICES

LA Galerie des Offices, dont la réorganisation, pour la méthode de classement et la disposition des œuvres, est si exemplaire, s'est enrichie récemment d'une peinture sur bois qui vient fort heureusement combler une lacune dans l'illustre musée florentin. C'est une *Madone* de Duccio di Buoninsegna ; le premier en date des grands maîtres siennois n'était pas encore représenté à Florence, si le voyage est bref pour aller l'étudier à loisir à Sienne. La nouvelle œuvre n'appartient pas en propre au musée, qui en a simplement obtenu le dépôt de M^{me} Baroncelli Baldanzi Crociani ; mais, ainsi qu'il arrive presque toujours en cas semblable, il est permis d'espérer qu'elle y restera définitivement.

Cette œuvre n'était, du reste, pas inconnue des spécialistes ; elle se trouvait, en mauvaises conditions, dans une chapelle de Montepulciano, où elle avait été signalée par M. Giacomo De Nicola. Elle a été heureusement nettoyée, et l'on peut mieux juger de la finesse de ses qualités.

Le tableau est de dimensions restreintes, la Vierge portant l'Enfant dans ses bras étant représentée en buste ; il doit son importance à ce qu'il nous fait connaître une œuvre de la pleine maturité du maître, à l'époque de la grande *Maestà* pour la cathédrale de Sienne (aujourd'hui au musée de l'Opera del Duomo). La pose de la mère et du poupon est très proche de celle de la grande *pala* ; les couleurs des vêtements sont les mêmes : Marie est drapée dans un manteau bleu foncé, laissant apparaître à peine dans le haut un morceau de sa robe rouge. Le petit Jésus, par-dessus sa tunique blanche, est enveloppé dans une draperie d'un violet mauve, qui lui recouvre les jambes. Dans le panneau des Offices, ce manteau laisse voir un revers rouge.

L'importance de cette peinture s'augmente de ce que, par suite de cette parenté avec la Madone de la *Maestà*, elle nous permet de reconstituer, en quelque sorte, la Vierge de la *Maestà* dans son intégrité primitive, de nous rendre compte du caractère qu'avaient à l'origine ces deux figures dans la grande œuvre de Duccio. J'ai eu, en effet, l'occasion d'appeler l'attention sur les retouches apportées, de très bonne heure sans doute, dans les deux têtes de la Vierge et de l'Enfant, et sur le danger qui en résulte pour le sentiment que nous pouvons avoir de Duccio lui-même.

Nous pouvons ainsi rétablir non seulement le type et l'expression des deux têtes altérées, mais à peu près aussi, sans doute, la façon dont l'écharpe de la Vierge se développait sous le manteau formant capuchon. Cette écharpe est ici rehaussée de caractères coufiques, selon un mode de décoration déjà cher à Duccio. J'ajoute que partout, dans les parties de chair, les dessous de terre verte apparaissaient visiblement sur le panneau des Offices, et j'ai montré la valeur essentielle qu'avait ce procédé technique chez Duccio et dans les premiers ateliers siennois, depuis Guido da Siena¹. J'insiste à nouveau sur le caractère de démarcation *absolue* que revêt cette pratique, car il ne semble pas qu'on l'ait toujours bien compris. De longues et minutieuses études m'ont, en effet, amené à constater que ce modelé des ombres par la terre verte, dans la préparation des tableaux, est à l'origine, dans la peinture toscane, un usage exclusivement siennois, inconnu aux ateliers florentins, de même qu'aux ateliers lucquois et pisans. J'ai tracé les zones d'influence et d'échange. Il est donc désormais à peu près impossible, en sincère bonne foi et si l'on est dûment informé de ces résultats, que je crois acquis, d'opérer une confusion entre les premières peintures florentines et siennoises ; ou sinon, j'attends une contradiction de fait, qui n'est pas venue, et qui me semble fort improbable. On doit convenir que si, dans le sentiment d'une œuvre plastique, dans son inspiration et son expression, il peut y avoir un élément psychique qui échappe à l'analyse rigoureuse et à la détermination précise, il n'en est pas de même dans le domaine *technique*, où le diagnostic s'appuie sur des réalités strictement *matérielles*, indépendantes, par suite, de toute suggestion du critique ou de toute interprétation personnelle. C'est pourquoi ces éléments ont une valeur *mathématique*, et pourquoi je crois indispensable, pour toute étude scientifique, de se fonder tout d'abord sur eux. La tête de la Vierge présente, sur le nouveau panneau des Offices, un caractère beaucoup plus défini que celle de la *Maestà* de Sienne, dont les modelés

1. Cimabue, Duccio et les premières écoles de Toscane, à propos de la Madone Gualino (Bibliothèque de l'Institut français de Florence. Paris, Champion, 1929).



Phot. Surintendance des Beaux-Arts.

FIG. 1. — Duccio di Buoninsegna. MADONE.
(Musée des Offices, à Florence.)

ont été effacés. On sent beaucoup mieux la parenté avec cette œuvre de période intermédiaire qu'est la *Madone Ruccellai* ; c'est le même sentiment de grâce mélancolique et fléchissante, non sans trahir toutefois une personnalité féminine, aisément farouche, dans les ombres qui marquent le tour des yeux, les angles



Phot. Alinari.

FIG. 2. — Duccio di Buoninsegna. MADONE.
Détail du retable pour la cathédrale de Sienne. *Opera del Duomo*, Sienne

du nez et des lèvres ; et c'est là une nuance plus affirmée que dans la *Madone Ruccellai*, nuance qui décèle, par conséquent, dans sa maturité le développement du type propre à Duccio. Le dessin des yeux, du nez, de la bouche, est celui que j'ai déjà déterminé ailleurs, à propos du tableau de S. Maria Novella, pour le différencier des traits de Cimabue. De même, la tête de l'Enfant a été, sur la *Maestà*, très affadie. Dans le même volume de tête, l'expression se précise aux Offices : nous trouvons un gros *putto* aux traits un peu lourds, aux joues pleines, auquel la légère moue des lèvres donne un air un peu boudeur.

En dehors même de la *pala* pour la cathédrale de Sienne, ces caractères de têtes n'apparaissent pas comme isolés dans l'œuvre de Duccio.

A l'Académie des Beaux-Arts de Sienne, au centre d'un polyptyque (n° 28), se trouve une autre Madone à mi-corps qui, pour le caractère de la Vierge et de l'Enfant et la disposition des draperies, est très voisine de la Madone Baroncelli — l'Enfant se tournant davantage vers sa mère — et non loin par suite de la Vierge de la *Maestà*.

La *Madone* de la Pinacothèque de Pérouse se rapproche du même groupe d'œuvres. D'autres dérivations, marquant la même époque,

mais où s'accusent les déformations de l'école, pourraient encore être citées¹.

Les types de la Vierge et de l'Enfant chez Duccio, ainsi que le sentiment et la composition du sujet, dans la période maîtresse de son activité, apparaissent donc nettement déterminés dans une série de panneaux. Quant au développement que prend chez lui la représentation des scènes évangéliques, les multiples compartiments de la grande *pala* de Sienne sont suffisamment instructifs. Les thèmes consacrés par l'iconographie gréco-orientale, même lorsque les grandes lignes de la composition restent à peu près les mêmes, sont débordés par un apport absolument nouveau de vie populaire. Pour la première fois en Toscane nous voyons apparaître le grouillement de la foule, et — j'ai déjà eu l'occasion de le faire ressortir — un sens tout moderne du *pittoresque*.

Nous avons donc les moyens d'étudier la maturité de Duccio. Mais pour ma part, contrairement à ce que l'on semble penser en général, j'estime que nous avons aussi les éléments pour juger des premières œuvres qui, aux alentours de 1280, établissent sa réputation de peintre. C'est ce groupe d'œuvres primitives que je me suis précisément efforcé de recons-



Phot. Lombardi.

FIG. 3. — Duccio di Buoninsegna. MADONE.
(Détail du polyptyque de l'Académie des Beaux-Arts, à Sienne.)

1. Je suis redevable à M. Langton Douglas, à qui l'on doit reconnaître une connaissance et un sentiment très rares de la peinture siennoise, de l'indication d'une *Madone* de Duccio, très proche de la *Madone* de Montepulciano aujourd'hui aux Offices, en excellent état et de très belle qualité. Elle se trouvait autrefois dans la collection du comte d'Haddington et est actuellement dans la collection Philip Lehman, à New-York.

tituer dans une étude antérieure, que j'ai dû rappeler plus haut. La *Madone de Crevole* (Opera del Duomo, Sienne), la petite tablette de *Madone avec trois Franciscaïns* (Académie des Beaux-Arts, Sienne), la *Madone Gualino* (Turin), nous montrent Duccio révélant déjà ses tendances propres dans la nuance sentimentale et le raffinement de la couleur, mais lié encore à certains archaïsmes de Guido da Siena et de Coppo di Marcovaldo.

C'est là une période indemne de toute influence de Cimabue. La révélation de Cimabue pour Duccio se produit par la *Madone* peinte pour S. Trinità de Florence (Offices) c'est-à-dire qu'elle ne peut se produire qu'après 1280. Cette influence détermine chez Duccio une période intermédiaire, dans laquelle il s'efforce de s'assimiler quelque chose de la grandeur monumentale du maître florentin, tout en conservant sa grâce et sa mélancolie siennoises. Cette transition se marque par la *Madone* pour S. Francesco de Pise (Louvre) et la *Madone Ruccellai* (S. Maria Novella, Florence).

Le dessin de cette carrière d'artiste se précise au contraire, et les phases diverses s'expliquent, tout en laissant sentir à travers son évolution les caractères permanents d'une personnalité qui, par l'influence que Duccio devait avoir lui-même, prend une place de premier rang dans la formation des écoles toscanes.

GUSTAVE SOULIER





LES INFLUENCES ANGLAISES

DANS LA

FORMATION DU STYLE LOUIS XVI¹

LA DÉCORATION

La décoration caractéristique du style Louis XVI consiste dans les *grotesques* ou arabesques classiques que nous voyons par exemple à Bagatelle et dans les appartements du Roi et de la Reine à Versailles et à Fontainebleau. Ces ouvrages, à la fin du XVIII^e siècle, étaient la seconde incarnation des motifs peints ou modelés en stuc, découverts dans les *grottes* romaines, adoptés d'abord au XVI^e siècle par Raphaël et ses disciples dans les loges du Vatican² ou de la Villa Madame, et développés par les écoles de Vignole et de Vasari à Caprarola et à la Villa Julia, au château Saint-Ange et au Palais Vieux. C'est dans les premiers en date, ceux du Vatican, que le modèle antique fut approché de plus près. Depuis ce point de départ jusqu'en 1760, l'évolution fut libre et fantaisiste, et les artistes se reportèrent rarement aux modèles romains originaux.

Sous Louis XIV, comme dans toute période classique, ces arabesques connurent une vogue nouvelle, du moins dans les textiles et dans la marqueterie. Dans les ouvrages de Bérain, en dépit de leur teinture baroque, nous trouvons la trace de l'héritage italien de la Renaissance. C'est par l'intermédiaire de Bérain qu'ils atteignent l'Angleterre classique de Burlington. Nous pouvons nous en rendre compte grâce aux plafonds peints par Kent pour la Presence Chamber, à Kensington Palace (1724), et pour le fumoir de Rousham. A la seconde génération du XVIII^e siècle, les flammes du *rocaille* et du *rococo* se répandirent parmi ces

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, Janvier 1931.

2. Magnifiquement publiés in-folio, d'après les dessins de Camporesi, gravés par Volpato, en 1772-1776. Cette publication, que possédait Robert Adam, fournit matière, sans aucun doute, aux dessinateurs français, mais seulement après qu'Adam, une douzaine d'années avant sa parution, eût donné l'élan à l'emploi décoratif moderne de motifs de ce genre.

ornements. Le courant classique, bien que toujours reconnaissable, est très atténué dans les « singeries » de Huet.

Lors du soudain renouveau de l'arabesque classique, à la fin du xviii^e siècle, la comparaison des dates montre de façon indubitable que la priorité appartient



FIG. 1. — LE GRAND SALON A BOWOOD (WILTSHIRE),
par Robert Adam, 1763.
(D'après Bolton, *Adam*.)

à Robert Adam. Dans ses années romaines (1754-1757) celui-ci avait étudié à la fois les Anciens et la Renaissance. Nous le trouvons faisant des esquisses dans les loggias de la Villa Madame et au Vatican¹, puis à Viterbe, et nous ne pouvons douter qu'il ait vu les loges de Caprarola, qu'il cite, avec d'autres, dans un passage de ses *Works*, pour louer cette forme de décoration². Vers 1758, il était de retour en Angleterre. A Shardeloes (1759-1761), dans le salon de Bowood (1763, fig. 1), dans la chambre de musique de Harewood (1765, fig. 2), dans l'antichambre de Lansdowne House (1765-1768), dans la salle à manger d'Osterley (1767), des stucs sont directement inspirés de ceux des tombeaux de la Voie Appienne, de Raphaël et de Vignole. Dans la chambre étrusque d'Osterley (1775-1777, fig. 11) ses

décorations peintes viennent directement des grottes romaines, sinon de Pompéi et d'Herculanum même, que James Adam avait visités dans ce temps-là.

Adam lui-même avait conscience de sa priorité dans l'adoption de ces motifs pour la décoration moderne, et de l'originalité de certaines de leurs applications,

1. Préface du premier volume des *Works*, p. 5.

2. Bolton, *Adam*, vol. I, p. 15.

par rapport à la pratique des Anciens. Dans la préface (1777) du second volume des *Works*, il écrit, à propos de la décoration de Derby House : « Bien que le style de l'ornement et le coloris... soient tous deux imités évidemment des vases et des urnes des Étrusques (c'est-à-dire des vases d'Arezzo), nous n'avons pu découvrir, ni au cours de nos recherches dans l'antiquité, ni dans les ouvrages des artistes modernes, l'idée d'appliquer ce goût à la décoration des appartements. » Il cite Montfaucon, Caylus, Passeri et Gori, et continue ainsi : « Il est... remarquable qu'on ne donna autant de soin à l'élégance et à la variété, ni dans la villa d'Hadrien, ni dans les *cryptae* de Rome ou de Baïes, ni nulle part à Herculanium ou à Pompéi, où aucun fragment n'a encore été révélé d'une décoration d'intérieur exécutée dans le goût qui est actuellement sous nos yeux. »

On a affirmé, il est vrai, que Robert Adam est redevable de son style à Clérisseau et Piranèse, qu'il fréquenta en Italie. On trouverait difficilement des raisons de soutenir cette façon de voir soit dans les relations personnelles d'Adam avec ceux-ci, soit dans leurs ouvrages. Ainsi que des observateurs contemporains le font observer, les Adams allèrent en Italie « plutôt en gentlemen qu'en étudiants¹ ». Lorsque Robert Adam arriva, en 1754, il avait vingt-six ans, il dessinait avec facilité depuis l'âge de seize ans, il avait fait un apprentissage complet de l'architecture, et était déjà amoureux de l'antique. Son attention fut attirée tout de suite par les arabesques clas-



FIG. 2. — LA CHAMBRE DE MUSIQUE A HAREWOOD,
par Robert Adam, 1765.
(D'après Bolton, *Adam*.)

1. William Hayward, *List of artist arrivals in Rome*, manuscrit cité par Bolton, *Adam*, I, 24, note.

siques, comme en témoignent ses dessins de la loggia de Raphaël à la Villa Madame, et d'autres exemples.

Son association avec Piranèse fut amicale, et établie sur le pied d'égalité : c'est ce que prouvent amplement les allusions qu'y fait Piranèse. L'impétueux



FIG. 3. — ARABESQUE DE LA MONNAIE, après 1775.
(D'après Planat, *Louis XVI*. — Librairie de La Construction moderne.)

Piranèse grava aussi quatre planches de Syon House pour la dernière partie de *The Works of architecture of Robert and James Adam*, publiés en 1778, l'année de la mort de Piranèse. Ceci longtemps après l'exécution de cet ouvrage, qui avait été commandé à Robert Adam en 1761-1762, et qui avait été réalisé en grande partie vers 1764.

Vénitien, qui n'était que de huit ans l'aîné d'Adam, avait publié en 1748 ses premiers ouvrages : *Antichità romane*, et *Varie vedute*, et en 1754, ses *Magnificenze di Roma*. En 1762 il gravait sur le plan du Champ de Mars la dédicace : ROBERTO ADAM VIRO CLARISSIMO, accompagnée d'une médaille portant leurs deux effigies, et il écrivait : « Imperocchè ben mi sovviene allora che alcuni anni sono ci ritrovavamo insieme in Roma, col qual impegno da Voi si ricercava ciascheduno di que' tanti monumenti, che tuttavia avanzano, e fra Voi stesso ne contemplavate la magnificenza, et la forma, massime quando venimmo nel Campo Marzio, facendomi Voi spesso anche premura di disegnare ed incidere gli avanzi degli edifizj... Qualunque poi sia per essere il vostro giudizio intorno a questa piccola opera [c'était un in-folio magnifique] io sarò contento di avervi obbedito, e che resti alla posterità qualche attestato della nostra amicizia. » Ce ne sont pas là les propos d'un maître à son élève.

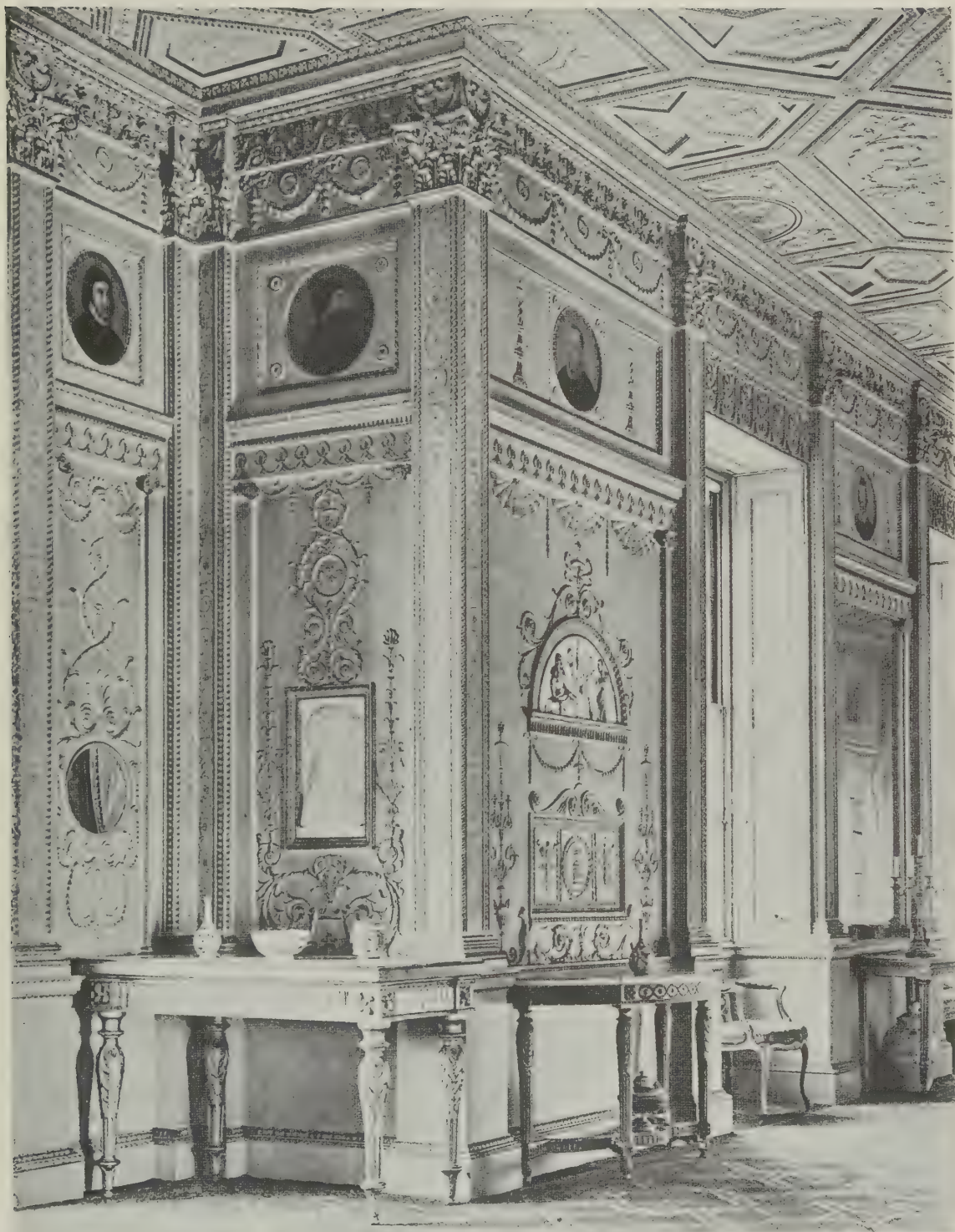


FIG. 4. — LA GALERIE DE SYON, par Robert Adam, 1763-1765.
(D'après Bolton, *Adam*.)

Il y a, en vérité, dans l'œuvre de Piranèse quelques planches, comme celles de la Villa Hadrien et des tombeaux de la Voie Appienne, certains dessins de voûtes stuquées, qui présentent le caractère même qu'adopta Adam pour la première fois dans la décoration contemporaine, mais le nombre en est restreint. Toutes les compositions de cette nature publiées avant qu'Adam eût quitté Rome et eût



FIG. 5. — Dessin tiré
des *Diverse Maniere* de Piranèse, 1769.



FIG. 6. — Dessin tiré
des *Diverse Maniere* de Piranèse, 1769.

entrepris ses ouvrages décoratifs, pourraient assurément être comptées sur les doigts des deux mains, sinon d'une seule. Les incursions de Piranèse dans le domaine du dessin architectural sont d'un caractère très différent du style Adam.

On s'est fondé plus spécifiquement, pour affirmer l'influence de Piranèse, sur un ouvrage unique parmi ses publications, les *Diverse maniere d'adornare i cammini*, qui date de 1769. Parmi les dessins lourdement chargés d'ornement extravagants, certaines planches — trois, pour être exact — montrent un décor mural fantaisiste de délicates arabesques (fig. 5 et 6). Comme elles précèdent de quatre ans l'in-folio



FIG. 7.
ARABESQUES DE BAGATELLE, 1777.
(D'après Vacquier, *Anciens châteaux*.
Contet, édit.)

d'Adam (1773-1778), on tient qu'elles ont suggéré le style Adam¹, de même que le style Louis XVI². Toutefois, la plupart des ouvrages illustrés dans les planches d'Adam avaient été exécutés une douzaine d'années, ou davantage encore, avant leur propre publication, longtemps avant les planches de Piranèse. Il est digne de remarque, en outre, que parmi le peu de ces dessins de Piranèse qui ressemblent à ceux d'Adam, celui où cette ressemblance est le plus marquée, fut exécuté pour un client anglais, le comte d'Exeter, à Burghley House.

Robert Adam ne fut pas l'élève, mais l'employeur de Clérisseau. Celui-ci, né en 1722, était entré à

1. A. Samuel, *Piranesi* (1910), p. 57-75 ; P. Macquoid, *The Age of Satinood* (1908), p. 47 ; et B. B. Moore, *Piranesi* in F. Carrington, *Prints and their Makers*, p. 149-151.
2. G. Schefer, *Le style empire sous Louis XV*, *Gazette des Beaux-Arts*, 1897, 3^e sér., vol. XVIII, p. 481-492 ; E. Molinier, *Le Mobilier au XVII^e et au XVIII^e siècle*, s. d., p. 162, et *Musée du Louvre : mobilier français du XVII^e et du XVIII^e siècle*, p. 43. H. Focillon dans son *Piranèse* (1918), traite avec plus de raison et de justesse de ces rapports, p. 287, 295.



FIG. 8.
ARABESQUES DE BAGATELLE, 1777.
(D'après Vacquier, *Anciens châteaux*,
Contet, édit.)

l'Académie de France à Rome, en 1749, et en avait été chassé en 1753 pour ne s'être pas conformé aux règlements religieux. C'est en qualité de dessinateur que le Français, alors âgé de 35 ans, se rendit avec Robert Adam à Spalatro, en 1757. Les décorations de Clérisseau, sa chambre de la Villa Albani, en 1764, et son salon pour de la Reynière, en 1775, furent achevés longtemps après que le style Adam fût entièrement formé, et que beaucoup des œuvres principales de ce style eussent été exécutées. De plus, elles ne montrent d'aucune façon le progrès du style classique dont témoignent les ouvrages d'Adam lui-même. En Italie, ce ne fut pas avant Pie VI (1775-1799) avec la décoration de l'Atrio quadrato (après 1786), au Vatican, par Giuseppe Camporesi, dont le père publia les Loges de Raphaël en 1772-1776, que nous voyons apparaître quoi que ce soit de réellement analogue au style Adam.

On a souvent avancé¹ que les dessins d'Adam en Angleterre étaient en vérité l'œuvre d'Italiens attachés à son service, les noms des Zucchis, de Cipriani, de Columbani et de Pergolesi ont été souvent cités comme tels. L'un des Zucchis, probablement Giuseppe, voyagea en Italie, employé par James Adam, de 1760 à 1762, à lui fournir de nombreux dessins, et plusieurs des planches de l'in-folio de Robert Adam consacrées à Spalatro, qui parut en 1764, portent l'inscription : *Zucchi sculpt.*, ce qui donna à penser qu'Antonio put être l'un des dessinateurs emmenés sur les lieux par Robert, en 1757 ; mais les Zucchis ne vinrent en Angleterre que vers 1766, longtemps après l'exécution des premières œuvres décisives de Robert Adam, et ne furent apparemment employés que comme peintres décorateurs, par exemple aux plafonds de Kenwood. Cipriani vint à Londres en 1755 avec Joseph Wilton et Sir William Chambers, et si l'initiative lui en eût appartenu, il aurait eu amplement le temps d'exercer son influence avant le retour de Robert Adam, en 1758. Bien que les peintures décoratives exécutées pour Adam à Syon lui soient attribués, il n'y a dans la masse des documents relatifs à Adam aucune mention d'autres rapports unissant les deux hommes, ni aucune allusion à des relations entre Adam, Pergolesi et Columbani. D'après la chronologie des œuvres, nous pouvons conclure qu'ils furent, comme tant d'autres, des imitateurs qui rendirent populaire le style Adam.

La diffusion du style anglais sur le continent s'effectua par le moyen de la publication de planches gravées². Beaucoup des dessins d'Adam, comme nous l'avons vu,

1. J. A. Heaton, *Furniture and decoration in England* (1889), affirme que Pergolesi « was the draughtsman if not the actual designer of the « Ornament » contained in the works of architecture of Robert and James Adam. » Macquoid et Edwards, *The age of Satinwood* (1908), p. 180.

2. Lorsque R. Berliner dans le texte de ses *Ornementale Vorlageblätter* (1926), p. 121, dit que lors même que les ornemanistes anglais commencèrent à être indépendants, à la fin du XVIII^e siècle,



FIG. 9. — ARABESQUES DES LOGES DE RAPHAËL,
d'après les planches de Camporesi et Volpato, 1776.



FIG. 10. — ARABESQUES DES LOGES DE RAPHAËL,
d'après les planches de Camporesi et Volpato, 1776.

furent insérés dans *The Works of architecture of Robert and James Adam*, publiés en anglais et en français, de 1773 à 1778. Dans leur préface, les auteurs font de la propagande pour les grotesques d'ancien style romain, imités par Raphaël, Michel-Ange, Jules Romain, Polidoro, Jean d'Udine, Vasari, Zuccherro et l'Algarde, qu'on



FIG. II. — LA « CHAMBRE ÉTRUSQUE », à Osterley, par Robert Adam, 1775-1777.

pouvait voir dans les loges du Vatican, des Villas Madame, Pamfili, Caprarole, et qui offraient de meilleurs modèles pour la décoration intérieure que les ruines architecturales des temples. Leurs planches en offraient maint exemple. Même auparavant, d'autres dessinateurs anglais s'étaient hâtés de mettre en circulation les nouvelles formes créées par les Adams : Matthias Lock, abandonnant le rocaille

ils n'exercèrent pas d'influence sur le développement général de l'art, il ne fait que donner une preuve du peu de familiarité où l'on est sur le continent avec les planches anglaises et de l'ignorance où l'on se tient de la priorité de leur influence.

après avoir été évincé par Chippendale, publia son *New book of pier frames*, en 1769, le *New book of foliage*, et les *Principes of Ornament*. Matthias Darly abandonna aussi le rocaille de ses premières publications dans son *Ornamental architect* (1770, réimprimé en 1773). Le *New book of ornaments* de Pietro Columbani, publié en 1775, est très significatif, d'un certain point de vue, car l'édition française, parue à Londres la même année, apporte son témoignage à notre thèse par son titre même : *Recueil des ornements composés, lorsqu'on voudra s'en servir, pour embellir les chambres à l'anglaise*.



FIG. 12. — Fontainebleau. BOUDOIR DE MARIE-ANTOINETTE, 1783, d'après *Les grands palais de France*.

Les *Designs for various ornaments* de Pergolesi, parus d'abord à Londres, en 1777, les *Sketches of ornament* de Thomas Chippendale junior, qui datent de 1779, sont du même style. Georges Richardson publia en 1776 son *Book of ceilings*, en 1781, sa *New collection of chimney-pieces*, et d'autres ouvrages encore, avec un texte en français aussi bien qu'en anglais.

La connaissance personnelle de l'œuvre d'Adam à Londres, par les maîtres de la mode française, depuis 1762, joue aussi son rôle, mais plutôt dans la dernière période où son style fut populaire. Le duc de Chartres, plus tard duc d'Orléans,

le futur Philippe-Égalité, loua une des maisons d'Adam, au 35 de Portland Place, en 1782, et l'occupa à de fréquents intervalles jusqu'en 1788. Les élégants qui affluaient à Londres en ces années étaient parmi les plus empressés à favoriser la remarquable floraison de la décoration française, à la veille de la Révolution.

En France, nous cherchons en vain des décorations de cette sorte avant la publication des *Works* d'Adam, en 1773-1778. En dépit de l'opinion contraire qui s'est généralisée, Cochin en attaquant le rocaille, trouva peu de sujets d'admiration dans les peintures murales d'Herculanum, récemment découvertes à l'époque de son fameux voyage en Italie avec Marigny et Soufflot, en 1750¹. Lorsque Grimm écrivait en mai 1763 sur la révolution qui bouleversait la décoration, et sur l'universelle adoption de l'ornement antique, « que tout à Paris est à la grecque² », il parlait, par contraste avec le rocaille, uniquement de ce que nous appelons le style Pompadour, tel qu'on le voit dans les intérieurs du Petit Trianon, par Gabriel (1762-1767). Combien cela paraissait retardataire à un observateur anglais, la lettre de Walpode à Mann, le 9 avril 1764, en témoigne : « Ils [les Français] croient qu'ils font des découvertes lorsqu'ils adoptent ce que nous avons eu ici en ces vingt dernières années. Par exemple, ils commencent à trouver des beautés dans l'antique, tout doit être à la grecque... Monsieur de Guerchy voyant une frise dorique sur un garde-feu, à Woburn, ce qui était commun avant mon départ pour l'étranger (c'est-à-dire vers 1740, dans le style de Burlington), dit à la duchesse de Bedford : « Comment, Madame, vous avez là du grec sans le savoir ! » Et il écrit encore à Anne Pitt, en 1766 : « Leurs appartements demeurent étonnés d'un simple soupçon de frise dorique. »

La première des décorations Louis XVI caractéristiques, avec des arabesques classiques, est à Bagatelle, construit pour le duc d'Artois, frère du Roi, par l'architecte Bellanger ; les sculptures sont de l'Huillier, les peintures de Dussaulx (fig. 7 et 8). L'exécution n'est pas antérieure à 1777, bien après la parution des *Works* d'Adam. Les panneaux du salon circulaire sont influencés plus directement par les planches des Loges de Camporesi et de Volpato (fig. 9 et 10) et exécutés avec une finesse de coloris et de modelé qui n'a pas été surpassée.

La jeune reine Marie-Antoinette exerça moins d'abord une direction artistique qu'elle ne manifesta sa désaffection des modes anciennes et son enthousiasme enfantin pour une fantaisie extravagante. Elle suivit bientôt la direction de son royal beau-frère dans sa prédilection pour la mode anglaise³. Dans les années qui

1. *Voyage d'Italie*, 1751.

2. *Correspondance littéraire*, vol. 5, p. 282.

3. Un exemple amusant en est donné par la demande qu'elle fit de commodités anglaises d'un genre intime qui venaient d'être adoptées par la mode sur le continent. Le 22 août 1773, on trouve

suivirent son avènement, elle fut trop occupée par les jardins de Trianon pour penser à ses appartements de Versailles, mais après la gageure de Bagatelle, elle dut les refaire dans le nouveau style, avec l'architecte Mique et le sculpteur Rousseau. Ainsi la bibliothèque, commencée en 1779, fut terminée en 1780, la méridienne de la Reine en 1781, le Cabinet doré (fig. 13) en 1783. Les appartements du Roi suivirent, la garde-robe du Roi, en 1788-1789, étant le dernier ouvrage qui y fut exécuté. Les Sphinx délicats de Rousseau, sculptés et dorés, suivent d'une décade les sphinx peints d'Adam à Osterley (fig. 11), si semblables, malgré la différence de technique. Le joli boudoir peint de Trianon (1783, fig. 12), si merveilleux, si français par son exécution, suit de la même façon, après plus d'un lustre, le modèle anglais.

La vogue du style anglais s'étendit au coloris. Dans les papiers peints employés dans les intérieurs du hameau de Bellevue, en 1783, nous trouvons un « papier fond vert anglais » deux fois, et un papier « fond bleu anglais ». Ce sont les verts et les bleus pâles d'Adam. Les planches d'ornements français d'un caractère analogue, pour autant qu'il est possible de les dater, sont postérieures aux planches d'Adam. Les intérieurs présentés par Delafosse, qui ne parurent pas avant 1773 environ, ne sont pas au delà du style Pompadour. Les premiers dessins gravés dans la nouvelle manière, les arabesques du *Recueil d'ornements* de Cauvet sont datés de 1777 ; ceux de Salembier, de la même année, tandis que ceux de Dugourc, à qui bien des auteurs ont ajouté foi, quand il s'en attribue à lui-même l'initiative, parurent en 1781. Les planches de Lalonde sont encore postérieures. En Italie, les œuvres d'Albertolli ne furent pas publiées avant 1782 et 1787. Ce ne fut que sous le Directoire et l'Empire que l'initiative générale du mouvement, dans la décoration, comme dans la politique et la guerre, fut ressaisie par la France.



FIG. 13. — Versailles. CABINET DE LA REINE.
(D'après Planat, *Louis XVI*.
Librairie de La Construction moderne.)

noté dans les comptes de Versailles cités par M. de Nolhac : « Les lieux à l'anglaise de Madame la Dauphine sont faits ». Neufforge avait représenté ces « lieux à l'anglaise » dans son quarante-septième cahier (vers 1767). Ainsi fut supplantée l'une des plus solides des institutions françaises.

LE MEUBLE

Le dernier blasphème, semble-t-il, consiste à soutenir que, en ce qui concerne le mobilier artistique de l'époque Louis XVI, l'inspiration vint également d'Angleterre¹. Le préjugé contraire est fondé sur ce qui paraît être une tradition ininterrompue, dont la trame relie les courbes flottantes du Louis XV aux ovales et aux lignes droites de Jacob et de Riesener. On oublie que les ouvrages de transition en art sont ordinairement des compromis d'après coup, établis entre l'ancienne tradition et la nouvelle création qui garde un aspect étrange ; la seule transition réelle s'effectue au-dedans de l'œuvre du créateur individuel lui-même.

Ce créateur inspiré fut Robert Adam. Depuis le début de son œuvre, il sentit que ses intérieurs classiques requéraient un mobilier d'un type différent de celui du Directeur de Chippendale, de goût Louis XV. Pour Shardeloes, dont l'intérieur fut achevé de 1761 à 1763², il dessina une paire de miroirs et des consoles qui sont les traits saillants du salon. Ici apparaissent les lignes droites et géométriques, les pieds flûtés, les rosettes, les festons en cosses de campanules, qui devaient faire partie du répertoire d'Adam. Dans quelques-uns des premiers meubles d'Adam, comme les sofas de Kedleston (1762) et ceux qui furent exécutés pour Sir Lawrence Dundas (1764-1765), actuellement au n° 18 d'Arlington Street (considérés comme français jusqu'à la découverte des dessins d'Adam au Soane Museum), faits pour des maisons d'un caractère monumental, Adam suivit le style classique plus ancien et plus lourd de William Kent, mais en y ajoutant le délicat ornement de l'anthonion. Deux tables semi-circulaires exécutées pour Sir Laurence Dundas préfigurent maint ouvrage français. Le style est pleinement formé dans les dessins de miroirs exécutés pour Shelburne (maintenant Lansdowne) House, de même que deux tables qui s'y trouvent avec des pieds tournés, datant de 1765.

Pour le salon et la galerie de Syon, le mobilier Adam fut projeté et exécuté

1. Bien des auteurs ont soutenu l'opinion opposée. Ainsi Constance Simon, dans son *English furniture designers of the eighteenth century* (1904), p. 100, en parlant des pieds de chaises, en flûte et ornés de gousses, écrit : « *As this was a notable feature in Louis Seize furniture, it is probable that Adam copied this idea from the French.* » De même, Adolf Feulner dans sa *Kunstgeschichte des Möbels* (1927), p. 450 : « Von französischen Möbel sind viele Anregungen in Adams Werk geflossen. » Macquoid et Edwards dans leur *Dictionary of English furniture* (1924), p. 249, parlent de « the ordinary drawing-room chair of this date adapted from french models ».

2. Les documents relatifs au mobilier Adam sont donnés au complet dans Bolton, *Adam*, où beaucoup de pièces se trouvent illustrées. D'autres paraissent dans J. Swarbrick, *Robert Adam and his brothers* (1915), dans P. Macquoid, *Age of Satinwood* (1908), où sont publiés les comptes de Chippendale pour le mobilier d'Harewood, et dans Macquoid et Edwards, *Dictionary of English furniture*, 3 vol. (1924).

vers 1764-1769. Quelques dessins pour des dressoirs sont datés de 1765. Le plan de ceux-ci et des tables à jouer (fig. 14) sont dans la gamme des motifs d'Adam. Tous sont d'un plan géométrique, rectangulaire ou semi-circulaire, avec des pieds carrés effilés, ornés de cosses, de cannelures et d'anthemeion, ou bien des pieds tournés,



FIG. 14. — TABLES A JOUER, à Syon, par Robert Adam, vers 1765.

moulés à la partie supérieure, ornés de feuilles d'acanthé, et cannelés à la partie inférieure. Dans quelques-uns, des éventails en segments pendent de la plinthe. La marqueterie des dessus de tables à jouer anticipant les travaux d'Harewood, comprend des rinceaux d'acanthé.

A Nostell Priory on trouve des chaises de hall avec un dossier ovale orné d'une rosette, pour lesquelles nous avons conservé un dessin d'Adam daté de 1766. Un autre meuble à Nostell fut exécuté par Chippendale dans le style Adam, les

factures sont réparties de juin 1766 à décembre 1770. La grande table de bibliothèque en acajou, facturée en 1767, est surtout ornée d'ovales et de festons de cosses, bien que certains éléments rocaille subsistent. Très importantes sont les six chaises d'acajou avec des armes exécutées pour la bibliothèque, d'un dessin extrêmement riche, dans le goût antique, facturées en juin 1768, que l'on doit sans aucun doute identifier avec celles qui se trouvent encore dans l'appartement (fig. 15). Ce sont les premières de ce type, avec le dossier en forme de lyre, qui fut ensuite si populaire en France (fig. 16). Les exemplaires dus à Adam, qu'Horace Walpole vit à Osterley, le 23 juin 1773, sont antérieurs à ceux de France. Le premier mobilier d'Osterley est de 1767. Le dessin pour la commode de la salle à manger, datant de cette année, est d'un caractère analogue en général aux tables exécutées pour Lansdowne House, et de proportions très grêles.

Pour Luton, qui est illustré dans la troisième partie des *Works* gravés par Adam en 1774, Adam dessina en 1768 quantité de motifs qui, ainsi qu'il le dit des corniches à rideau, de style classique, avec des palmettes et des cornes : « avaient pour but de bannir les absurdes compositions françaises de ce genre, jusque-là imitées servilement par les tapissiers de ce pays. » On y voyait encore la première de ces grilles de poêle qui, comme il l'écrit en 1774 « semble avoir donné l'idée de celles qui prédominent actuellement dans les bâtiments publics et privés. »

De Kenwood, on trouvait illustrés dans la seconde partie des *Works* (1774), beaucoup des meubles exécutés vers 1769, y compris la console du hall, avec ses pieds sévères, en forme de pilastres, cannelés comme la frise de la plinthe, et sa crête inférieure de cartouches à la romaine et de cosses en festons.

Vers 1770, le style Adam entrait dans sa dernière phase, caractérisée par sa légèreté et sa délicatesse extrême. On en trouve l'exemple dans les travaux exécutés à Newby, Derby House, Harewood, et les derniers appartements d'Osterley. Parmi ceux-ci, les meubles de Harewood House sont demeurés presque intacts, et bien qu'il n'en subsiste aucun dessin, les factures de Chippendale relatives à l'exécution d'un grand nombre d'entre eux, couvrant la période qui va de 1772 à 1775, sont conservées. Ils comprennent quantité d'ouvrages d'ébénisterie magnifiquement incrustés de motifs antiques de rosettes et d'éventails, de guillochages, de festons, de médaillons avec des sujets classiques, avec maint ornement antique, en bronze travaillé, et du dernier fini. On ne trouve pas compris dans les factures de Chippendale la superbe table à écrire, les jolies consoles semi-circulaires, les dressoirs et les montants de verre, d'une délicatesse presque pompéienne. Les socles des urnes d'Osterley (1776), de même que ceux de Harewood ont la forme des trépieds classiques. Nous n'insisterons pas, toutefois, sur ces derniers dessins d'Adam, car à cette époque l'influence classique était bien établie en France.

Un cas d'une importance spéciale est celui des premiers châssis de sofas et de chaises avec des dossiers ovales, fournis à Moor-Park (actuellement au n° 18 d'Arlington Street) recouverts, de même que les murs, de tapisseries françaises tissées par Neilson. On tient généralement que les dessins d'Adam pour ce mobilier portent la trace du goût français. Nous verrons qu'au contraire ils nous offrent le premier témoignage de la pénétration des idées anglaises en France, avant que quoi



FIG. 15. — FAUTEUIL « A LA LYRE »,
à Nostell Priory, 1768.

(Collection Hon. C. Winn, d'après Brackett, *Chippendale*.)

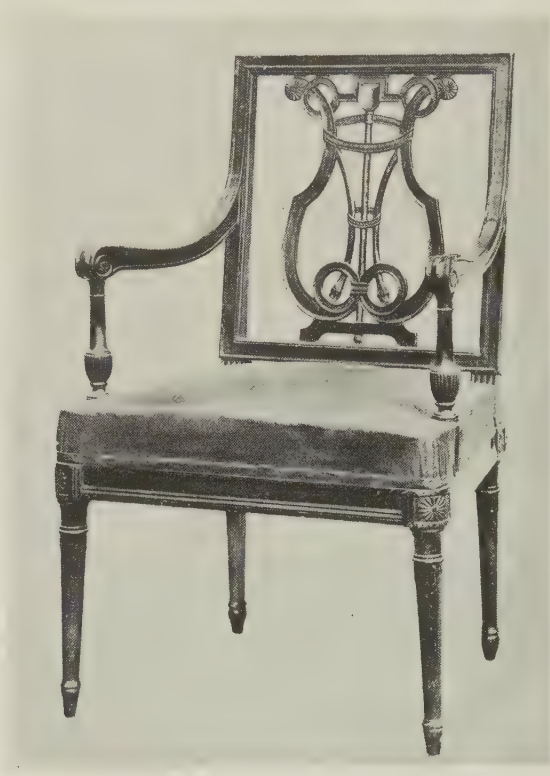


FIG. 16. — FAUTEUIL « A LA LYRE »,
par Georges Jacob.

(D'après Dumonthier, *Sièges de G. Jacob*.)

que ce soit de cette sorte existât en ce pays. Vers 1765, la facture de Robert Adam, adressée à Sir Laurence Dundas porte les mentions : « To design of scroll stools for salon (fig. 16). To a section of the gallery design for tapestry and part of the border at large » (envoyé à Lady Dundas, à Spa). De ce dernier dessin, en 1766, Neilson avait un carton entier, peint sur toile, et employait Boucher pour peindre des figures dans les ovales. En mai 1769, notant l'achèvement de l'ouvrage, Neilson écrit : « Comme cette tapisserie est un ouvrage unique par sa nouveauté et par sa grandeur, je n'ay rien négligé pour qu'elle serve à ma réputation, elle a eu ici le plus brillant succès. Son Altesse Monseigneur le prince de Condé m'a chargé de

décorer une partie du Palais Bourbon dans le même goût et sur les mêmes desseins¹. » Le compte inclus comprend les couvertures de six fauteuils et de deux canapés (fig. 18). Comme celles-ci étaient destinées aux châssis exécutés en même temps par Norman à Whitehall, les dessins des meubles durent être envoyés en France. On n'y avait vu jusqu'alors aucun châssis avec des dossiers ovales et des pieds droits, et les dessins durent être une révélation. Le type de pied employé, carré, à quatre pans, ne fut guère adopté en France que vers 1789².

C'est bien après l'établissement du mobilier Adam en Angleterre que se produisit en France le développement d'un style similaire. Le style Pompadour, dont le type est le bureau du Roi commandé à Oeben, en 1760, et achevé par Riesener en 1769, garde dans sa forme générale les lignes fluides du Louis XV, bien que l'ornement rocaille y soit remplacé par les feuilles d'acanthe et les festons. Ce meuble ne fut pas considéré comme démodé, c'est ce que prouve la date de 1769 inscrite sur un bureau analogue, mais plus simple, de Hertford House. On pourrait en rapprocher mainte autre pièce aussi avancée en date que 1770.

Ce n'est que vers cette année, après qu'on disposât des premières planches gravées anglaises, de style Adam, que des dessins analogues avec des pieds droits cannelés et d'autres traits anglais, commencèrent à être produits en France. Le premier est celui de l'armoire à bijoux, œuvre de l'architecte Bellanger, destiné à la corbeille de Marie-Antoinette (1770), exécutée par Evalde, avec la collaboration de plusieurs ouvriers distingués (fig. 19). Des formes analogues se rencontrent pour la première fois dans le *Recueil* de Neufforge, dans son cahier 98 (vers 1771) qui présente une chaise, un fauteuil et un canapé d'un poids et d'une solidité extrêmes. La commode de Dubois, à Hertford House, qui est peut-être la pièce la plus ancienne que nous ayons conservée, dans le nouveau caractère, passe pour avoir été exécutée pour le mariage de Marie-Antoinette. Ce ne fut qu'en 1771 que Riesener fit la petite table, aujourd'hui au Petit Trianon, où l'on a trouvé la première affirmation définie d'un changement de style dans son œuvre. Les pieds encore un peu massifs au sommet, le large flot des feuillages de bronze et la marqueterie donnent encore à ces travaux un caractère de transition.

Du même caractère sont encore plusieurs pièces notables de Petit, Garnier, Saunier, Leleu, Lacroix, maîtres dont les premiers ouvrages sont de style Louis XV. Bien que sans date, elles sont universellement placées par les auteurs français entre 1770 et 1775. Elles comprennent le secrétaire de Saunier, à Hertford House, et le secrétaire analogue de Leleu, au même lieu, une pièce aussi tar-

1. La correspondance et les comptes ont été publiés par Bolton, *Adam*, II, 294-300.

2. Clouzot, *Les meubles du XVIII^e siècle* (1922), p. 4, 11.

dive que la grande com-
mode exé-
cutée pour le duc
de Penthièvre,
actuellement
à Chantilly,
réplique de
celle que fit
Riesener pour
la Couronne
et livrée le
29 décembre
1775, conserve



FIG. 17. -- TABOURET POUR MOOR PARK (Hertfordshire),
dessiné par Robert Adam, 1765.

(Collection de la Marquise de Zetland, d'après Bolton, Adam.)

des traces du
lourd style de
transition.

N'est-ce
donc qu'une
coïncidence si
un certain
nombre de
pièces fran-
çaises, et quel-
ques-unes des
plus ancien-
nes, présen-
tent des carac-



FIG. 18. — CANAPÉ POUR MOOR PARK (Hertfordshire), dessiné par Robert Adam, 1763.

(Collection de la Marquise de Zetland, d'après Bolton, Adam.)

téristiques que l'on rencontre précisément dans les premières planches gravées anglaises, dans le *New book of pier frames, ovals, girandoles, tables, etc.*, de Matthias Lock (1769), des traits d'une nuance assez personnelle si on les compare avec les dessins fondamentaux d'Adam, et sans parallèles dans les planches de meubles contenues dans les *Works* d'Adam ? Lock reproduit quatre supports ou châssis de tables, dont trois ont des pieds moulurés, tournés. Ces pieds présentent, l'un des

cannelures verticales, l'autre des cannelures en spirale ; tous offrent un évasement considérable des moulures au sommet, et une grande sveltesse à la base. Le pied, arrondi à la base, est généralement encerclé de feuilles, la pointe en haut. Dans la plinthe, un médaillon central est au moins suggéré, sinon réellement inséré. Tous ces traits étaient entièrement étrangers à la décoration française de cette époque. Les festons d'Adam, composés de cosses et de délicats rinceaux d'acanthé, furent publiés pour la première fois dans cet ouvrage de Lock et dans son *New book of foliage*, paru la même année (fig. 21).

La petite table de Riesener au Petit Trianon, déjà citée, faite en 1771, d'après Williamson, et donc la première œuvre connue de cet ébéniste, dans le style classique, présente plusieurs de ces caractéristiques, en particulier l'effilement des pieds cannelés et le pied orné de feuilles. Les lourds rinceaux d'acanthé, dans l'extravagante monture de bronze et dans l'incrustation du dessus, qui suggèrent ceux des tables à jouer d'Adam, à Syon, sont fort semblables à ceux du *Foliage* de Lock ; ce sont les premiers modèles de cette sorte produits depuis le temps de Louis XIV, et les seuls qui eussent encore apparu dans le nouveau style.

Une petite console (fig. 22), au Grand Trianon présente de même bien des traits analogues à ceux des dessins de Lock, la cannelure en spirale des pieds, la suggestion des chapiteaux au sommet, le type général du pied, le médaillon de la plinthe. Les pieds des chaises exécutées de très bonne heure, comme on va le voir, par Delanois pour M^{me} du Barry, actuellement au Schloss Museum, à Berlin, ont de même un effilement très accusé, et une cannelure en spirale.

Il apparaît ainsi que Lock, qui servit d'intermédiaire dans la transmission du rocaille en Angleterre¹ fut aussi un important agent de l'importation du style classique d'Angleterre en France.

Les pièces survivantes les plus avancées de style, antérieures au couronnement de Louis XVI en 1774, sont les chaises faites par Delanois et dorées par Cagny pour le salon du pavillon de M^{me} du Barry à Louveciennes (1771 ou 1772)² actuellement au Schloss Museum de Berlin. Avec une forme de dossier qui montre encore une certaine hésitation dans la nouvelle manière, elles ont des pieds droits moulurés avec une cannelure en spirale, et leur sculpture est d'une délicatesse qui dépasse celle de leurs prédécesseurs anglais³.

1. Kimball et Donnell, *The creators of the Chippendale style. Metropolitan Museum studies*, vol. 1 (1929).

2. Documents publiés par F. de Salverte, *Les ébénistes du XVIII^e siècle*, 1927, p. 89. La date de 1769 est évidemment une erreur.

3. La ravissante chaise-miniature de Georges Jacob, qui a passé dans sa famille pour sa pièce de maîtrise (et, en ce cas, de 1765), reproduite par H. Lefuel, *Georges Jacob*, 1923, semble en réalité avoir été un modèle pour l'une des pièces entreprises pour M^{me} du Barry, à Louveciennes. La

Bien que, vers 1777, les proportions grêles du mobilier caractéristique du style Louis XVI fussent bien établies (bureau à cylindre exécuté par Riesener pour la Couronne, actuellement au Petit Trianon) la masse des ouvrages les plus brillants se place à une date remarquablement tardive. C'est en 1784 que Georges Jacob était fournisseur des Menus-Plaisirs ; c'est en 1785 que Marie-Antoinette eut enfin les mains libres à Saint-Cloud. Les magnifiques pièces exécutées pour ce château par Riesener, qui passèrent à la vente d'Hamilton Palace, sont datées de 1790 et de 1791. Elles représentent naturellement un développement des premiers modèles qui est purement français dans la perfection et la délicatesse extrême de l'exécution, indépendant du développement ultérieur anglais du style Adam, entre les mains de Hepplewhite, Shearer et Sheraton, qui lui-même emprunta quelque chose aux Français.

Si nous examinons les gravures de meubles publiées en France, nous observons le même retard, relativement aux planches anglaises du style Adam, qui, comme nous l'avons vu, commença avec celles de Lock, en 1769. Les planches de Lucotte pour l'*Encyclopédie* de Diderot, en 1765, et en 1769, et pour l'*Art du menuisier* de Roubo (1772), sont encore pleinement Louis XV, avec seulement quelques concessions à la ligne droite, dans les dernières. Boucher fils ne dépasse pas le style Pompadour de Gabriel. Les planches de meubles de Delafosse paraissent dans la troi-

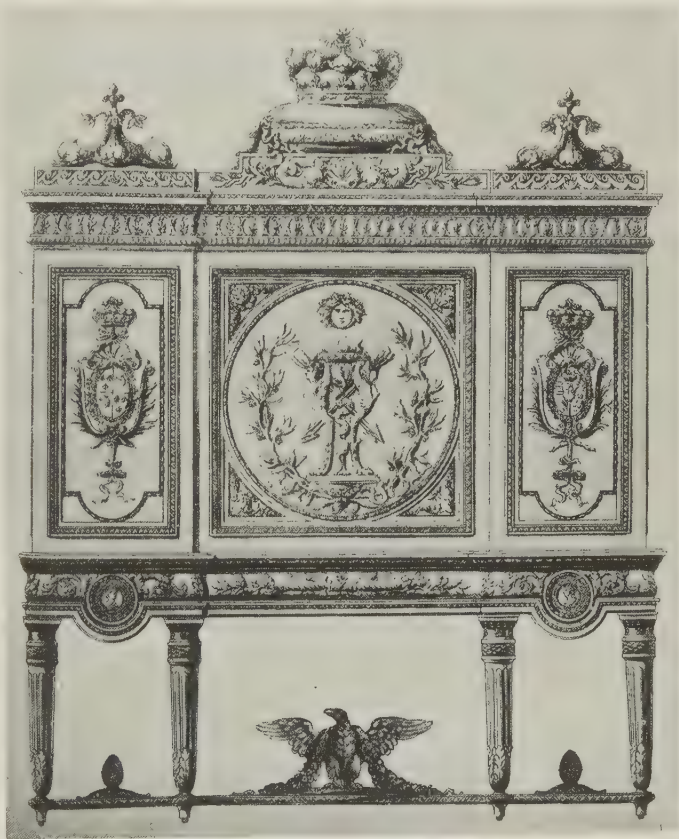
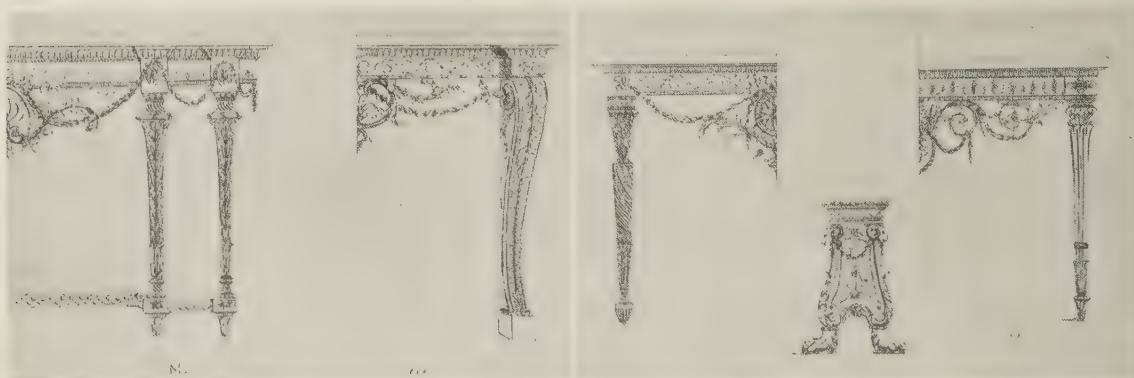


FIG. 19. — DESSIN POUR L'ARMOIRE A BIJOUX DE MARIE-ANTOINETTE.
(D'après Salverte, *Les ébénistes*. Van Oest, édit.)

présence d'une pièce de maîtrise entre les mains de son auteur a déjà soulevé des difficultés (*Ibid.* p. 33). Elle est très proche par son style des deux modèles de cire attribués à Jacob ou Delanois, exécutés sans doute pour Louveciennes également, qui viennent du comte Jean du Barry et trahissent les mêmes influences que les pièces de Berlin.

sième partie de son *Iconologie*. Aucun des cahiers de cette partie ne peut avoir paru qu'après 1773 au plus tôt, et on ne les réunit que vers 1787. Les dessins sont du caractère lourd des pièces de transition citées ci-dessus (1770-1775). Même dans les œuvres de Lalonde, mainte pièce présente encore le pied-cabriole. Les seules planches datées de la première série, les exemples les plus complets qu'on ait



Avec la permission du Musée Victoria et Albert.

FIG. 20. — DESSINS DE CONSOLES, d'après Mathias Lock.
(*New book of pier frames*, 1769.)

publiés du style Louis XVI, sont de 1788 et 1789. Les planches de meubles de Ranson parurent aussi très tard.

Que ce soit l'Angleterre plutôt que la France qui ait mené le mouvement, lors de l'établissement du nouveau style, c'est ce qu'indique l'afflux d'ébénistes étrangers qui vinrent étudier en ce pays vers 1770. Georges Haupt, un Suédois, travaillait, à Londres en 1769, d'après les dessins de Sir William Chambers, avant de retourner à Stockholm où il occupa le poste d'ébéniste de la Cour¹. Son cabinet minéralogique donné par Gustave III au prince de Condé, en 1774, se montre à bien des égards apparenté au mobilier que Chippendale exécutait à cette époque pour Harewood. Le père de David Röntgen, Abraham, avait travaillé en Angleterre sous l'influence de Chippendale, et son fils, qui reprit l'établissement paternel à Neuwied, en 1772, était généralement connu comme *englischer Kabinettmacher*, un titre dont il était évidemment fier, ainsi qu'en témoigne sa carte :

David Röntgen, Englischer Cabinet-Macher in Neuwied am Rhein *Fabriciert und verkauft alle magliche Sorten von C (abi) nets-Ameublements, so wohl nach Englischen (wie) Franzosichen Gout*².

1. Cf. O. Brackett, *Georgian art*, 1929, p. 54, et F. de Salverte, *Les ébénistes du XVIII^e siècle*, 1927, p. 160.

2. A. Feulner, in *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 1924, p. 274.

Lorsqu'il envahit Paris, pour la première fois, en 1774, il trouva les ébénistes aussi avancés que lui-même, dans l'adoption des éléments anglais. Son bureau dédié à Marie-Antoinette dauphine présente toujours les formes courbes du style Louis XV, tandis que celui qu'il offrit à Pie XI en 1778, après la publication des *Works* d'Adam, a des pieds droits avec un pied Adam et des cannelures sur le fût



FIG. 21. — DESSINS DE RINCEAUX, d'après Mathias Lock.
(*New book of foliage*, 1769.)

Avec la permission du Musée Victoria et Albert.

opposé à la plinthe. Depuis lors, il fut à la tête du mouvement, à la suite des modèles anglais, tandis que les Français donnaient à leur propre version de ce style un caractère national, et un brio d'exécution sans rival.



Tous ces rapports artistiques, si contraires à nos préjugés, semblent moins paradoxaux si nous songeons que ce n'était là qu'une des manifestations d'une anglomanie générale :

« La France de Louis XIV n'avait connu que l'anglomanie des écuyers, introduite par la cour de Saint-Germain-en-Laye... L'entente cordiale conclue par le Régent jeta sur le détroit un pont qui favorisait un échange continu d'idées et de personnages. L'anglomanie des mondains accompagna et prolongea celle des philosophes. Nos revers, confirmés par l'humiliant traité de Paris, ne ralentirent point les élégants chassés-croisés entre Paris et Londres ; chacun jugeait que la vie était meilleure en face.

» Dès 1775, la balance du commerce accusait le tribut que le royaume payait à l'industrie anglaise. On ne pouvait plus se passer non seulement des chevaux, des chiens, des carrosses, des draps, des lainages, des charbons, mais encore des cotonnades, des velours, des satins, des gazes, de l'acier et de la quincaillerie, de la faïence, des cuirs, des estampes, des cartes et des livres d'outre-Manche ; seule la marque anglaise garantissait élégance et solidité. Malgré la répugnance du souverain, cette invasion pénétrait jusqu'à la Cour, à la faveur du jeu et des courses hippiques : les

plus beaux joueurs et les plus fins maquignons étaient toujours venus de Londres. Du tapis vert, l'anglomanie allait gagner les modes et atteindre par là les usages, la galanterie, l'esprit même de la société française¹. »

Dès 1762, George Selwyn, revenant de Paris, disait à Walpole : « notre passion pour tout ce qui est français n'est rien auprès de la leur pour tout ce qui est anglais. On a publié un livre intitulé l'*Anglomanie*². » Le printemps suivant, Walpole écrit : « Les deux nations font un chassé-croisé. Nous avons eu le comte d'Usson et sa femme... et samedi dernier est arrivée M^{me} de Boufflers... une grande admiratrice de *nous autres Anglois*³ ». Un courant continu de visiteurs titrés s'en est suivi.



FIG. 22. — CONSOLE, ÉPOQUE LOUIS XVI. Grand Trianon.
(D'après Champeaux, *Le Meuble*.)

La guerre de 1778-1783 ne diminua point l'avidité de la haute société française pour les choses anglaises, ni même l'importation, à travers le Canal, des chiens et des chevaux, des voitures et des tapis, des chapeaux et des gants, des verreries du nouveau style, échappant aux prohibitions. Après la paix, la noblesse afflua de Paris à Londres et à Newmarket. Le duc de Chartres (Philippe-Égalité), de sang royal, ne fut que le premier d'une compagnie qui com-

prenait le duc de Fitz-James, le duc de Coigny, le duc de Polignac, le marquis de Conflans, le marquis de Coigny, la comtesse de Châlons, et bien d'autres. A propos de cette invasion, le méchant épistolier de Strawberry Hill, qui devait recevoir ces pèlerinages de visiteurs royaux, exprimait avec exagération la vogue en cours :

« Peut-être, Madame, serez-vous bien aise d'apprendre les dernières modes de Paris. C'est de parler un français incorrect, non pas pour ridiculiser les Anglais, mais pour nous imiter bassement. J'en conclus que le duc de Manchester (l'ambassadeur de Grande-Bretagne à Versailles) va être élu de l'Académie française, sur la recommandation de ses barbarismes. Eh bien, c'est une consolation, dans notre chute, que d'être encore admirés et singés. Le duc de Chartres vient nous étudier, comme Pythagore et Solon se rendaient en Égypte, et j'espère qu'il en rapportera

1. A. Britsch, *L'anglomanie de Philippe-Égalité*, *Le Correspondant*, vol. 303 (1926), p. 280-295.

2. Walpole à George Montagu, 20 décembre 1762, éd. Toynbee, vol. V, p. 280.

3. A Sir Horace Mann, 30 avril 1763, *Ibid.*, p. 314.

toutes les admirations simiesques qu'il trouvera établies sur les rives de la Tamise. Non ! je mens ! Lord Mount-Edgencumb s'est trouvé ici récemment, et il dit que le roi de France, lui, en France, ne veut pas permettre au duc de Chartres de venir ici, car le comte d'Artois a la même ambition de se perfectionner et les rois n'aiment point à être éclipsés par les rejetons plus jeunes de leur famille¹. »

Les Américains, dont les préjugés politiques étaient alors favorables à la France, observaient cependant la prédominance des Anglais dans les arts et les manufactures. Abigail Adams racontait ainsi sa visite à Paris, en 1784-1785 : « Tout ce qui veut porter le nom d'élégant est importé d'Angleterre, et si vous voulez en avoir il faut vous le payer, avec les droits et tout. La seule gaze qu'on puisse porter est anglaise, à une couronne le yard. » Gouverneur Morris écrivait à Washington au mois de mars 1789 : « Tout est à l'anglaise, et le désir d'imiter les nouveautés anglaises domine dans la coupe d'un habit comme dans la forme d'une constitution. » Le duc de Lévis était du nombre de ceux qui se plaignaient de cette anglomanie, fracs, clubs, liberté en société. Elle s'étendait aussi aux manières. On abandonnait toute cérémonie à l'heure du « Thé à l'anglaise », peinte par Olivier vers 1763 (Musée de Versailles), introduite à Paris par les expatriés comme la duchesse de Kingston, et adoptée particulièrement vers 1770-1780 par des personnes d'influence telles que M^{me} du Deffand. L'heure du dîner fut reportée de deux ou trois à quatre ou cinq, comme en Angleterre. Le whist succéda à l'hombre, les danses rondes anglaises à l'allemande. Quant à l'habillement, les hommes abandonnèrent leurs broderies d'or et de soie pour le frac et la redingote anglaise de laine. Les femmes allèrent emprunter au delà du détroit l'indienne, les robes anglaises, les chapeaux anglais² et les coiffures anglaises. On vit celles-ci au comble de la mode dans la *Galerie des Modes*, vers 1780. Cette anglomanie ne fut pas confinée en France seulement, elle fit rage également en Allemagne et en Italie³.

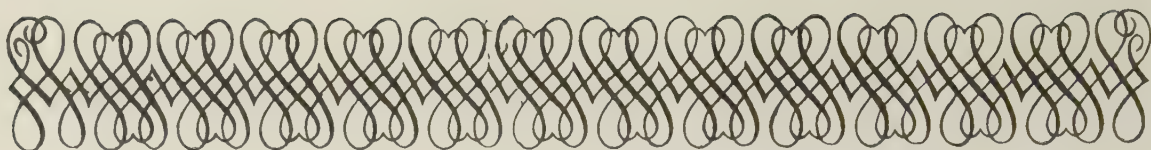
L'importance des influences littéraires anglaises en France, depuis l'époque du voyage de Voltaire à Londres, a souvent été mise en valeur. Il est grand temps de remarquer que dans l'art d'une des périodes artistiques dont ils sont le plus fiers, les Français subirent la direction des Anglais. Les victoires de Clive et de Wolfe, comme celles de Louis XIV et de Napoléon, eurent leur effet non seulement sur le champ de bataille, mais dans le salon et dans l'atelier. L'ère qui va de 1763 à 1793 fut celle de la domination anglaise dans les arts comme dans les armes.

FISKE KIMBALL

1. A la comtesse d'Upper Ossory, 17 avril 1783, éd. Toynbee, vol. XII, p. 434.

2. Ils apparaissent en 1776 dans le *Recueil général de coiffures*, 1589-1778.

3. Arturo Graf, *L'Anglomania e l'influsso inglese in Italia nel secolo XVIII*, Turin, 1911 (sur l'influence littéraire).



DEUX PORTRAITS INÉDITS DE GEORGE SAND

LORSQU'ON célébra, en 1904, le centenaire de la naissance de George Sand, journaux et revues reproduisirent, à côté de ses portraits bien connus, un certain nombre de portraits « inédits », malheureusement apocryphes, qui, au



FIG. 1. — Rops. GEORGE SAND
ASSISTANT AU CONCERT DU QUATUOR ARMINGAUD, LE 7 FÉVRIER 1866.
Crayon. (Bibliothèque de l'Institut.)

cours des vingt-cinq dernières années, ont été suivis de beaucoup de « découvertes » du même genre, si bien qu'il y a aujourd'hui, à ma connaissance, une douzaine de faux portraits de George Sand que les revues, les journaux, les études biographiques se passent et se repassent de confiance.

J'ai signalé quelques-uns de ces prétendus portraits de George Sand dans un article paru au *Mercure de France* (15 juin 1924) et dans un article de la *Gazette des Beaux-Arts* : « Les portraits de George Sand par Delacroix » (juillet-août 1926). Ces dénonciations n'ont pas été inutiles puisqu'elles ont conduit déjà à deux rectifications : la tête

de jeune femme en chapeau d'homme, par un artiste inconnu, n'est plus donnée, au Musée Carnavalet, pour un portrait de George Sand, et la tête de jeune femme au grand chapeau, par Delacroix, 1827, acceptée par nombre de biographes comme portrait de George Sand, gravée comme tel par Tinayre, a été identifiée par M. Raymond Escholier. Il y a reconnu le portrait de M^{me} Dalton qui fut, de 1825 à 1832, l'amie de Delacroix ; et c'est comme



FIG. 2. — M^{me} Edouard Odier. GEORGE SAND ET MADAME D'AGOULT, DANS UNE LOGE.
Aquarelle. (Bibliothèque de l'Institut.)

portrait de M^{me} Dalton que cette petite toile a figuré à la récente exposition des œuvres de Delacroix.

Est-ce à dire que l'on ne puisse plus découvrir de portraits inédits et authentiques de George Sand ? Il s'en trouve certainement encore dans des archives privées, et qui viennent au jour peu à peu. Tel fut, il y a quelques années, ce petit dessin de Rops qui nous montre M^{me} Sand dans sa vieillesse, assistant en la Salle Pleyel, le 7 février 1866, au concert du Quatuor Armingaud. Rops, qui était présent, fit d'elle, au dos d'un programme, un rapide croquis et l'offrit à M^{me} Rorcourt, femme d'un dessinateur belge de ses amis, qui assistait également au concert. Ce dessin, resté dans la famille de cette dame, appartient aujourd'hui

à une de ses petites-nièces. Ainsi dûment authentifié, il offre d'ailleurs une ressemblance frappante avec des photographies du même temps par Nadar.



FIG. 3. — M^{me} Edouard Odier.
 PORTRAIT DE LISZT.
 Crayon.
 (Bibliothèque de l'Institut.)

Une autre trouvaille, plus récente, nous révèle une George Sand mondaine, dans l'épanouissement de sa jeunesse et de sa grâce féminine. C'est une petite aquarelle, presque une miniature, par M^{me} Odier. On y voit George Sand avec M^{me} d'Agoult assises sur le devant d'une loge de théâtre. M^{me} d'Agoult, tournant le dos à la salle, cause avec un personnage, à peine esquissé, debout dans le fond de la loge. On ne voit d'elle que la mante noire et le grand chapeau cabriolet, noir aussi, sur lequel une plume bleue retombe gracieusement de côté. Le portrait de George Sand est plus poussé et se détache bien, de trois-quarts, sur le fond rouge vineux de la loge et du fauteuil. Elle est vêtue d'une robe noire ajustée, à manches plates, sur laquelle se croise un long fichu blanc que ferme un bijou. Elle porte une « coiffure » en dentelle blanche, dont les brides dénouées flottent sur l'épaule. La tête est très étudiée, très ressemblante et expressive dans sa petitesse. On y retrouve les bandeaux noirs et plats, le nez long, l'arc bien

dessiné des sourcils, les beaux yeux un peu saillants, la bouche étroite et sinueuse des portraits que Calamatta a faits d'elle à la même époque. L'artiste a bien rendu le côté menu de sa personne et le naturel gracieux de son attitude : le coude dans la main, la tête appuyée sur la main gauche, elle semble écouter la conversation.

Ce petit portrait se trouve dans un album de famille ayant appartenu à M. Gustave Schlumberger, album que le savant historien de l'Empire byzantin légua récemment, ainsi que sa précieuse bibliothèque, à l'Institut de France¹.

Un des feuillets de l'album porte, au crayon rouge, la mention : « Trois dessins de M^{me} Odier », et l'on a collé sur ce feuillet une page, découpée peut-être

1. Bibliothèque de l'Institut : Ms. 43.339.

dans un autre album, qui offre, outre les portraits de George Sand et de M^{me} d'Agoult, un petit croquis au crayon de Liszt. Les noms sont inscrits sous chacun des personnages, et il y a une date : 22 novembre. On peut ajouter, je pense, 1836. George Sand, on le sait par la *Correspondance*, était à Paris à ce moment-là et résidait à l'Hôtel de France, rue Laffitte, ainsi que M^{me} d'Agoult.

La découverte intéresse également les fervents de Mérimée : une petite tête de Mérimée, de face, à l'aquarelle aussi, a été collée sur le même feuillet.

Il y a eu deux femmes-peintres du nom d'Odier, aquarellistes toutes deux, cousines germaines, nées l'une et l'autre aux environs de 1810-1815 : M^{me} Augustine Odier et M^{me} Edouard Odier, née de la Borde ; c'est cette dernière, très répandue dans le monde et dans le monde des artistes sous le règne de Louis-Philippe, qui serait l'auteur de ces trois portraits.

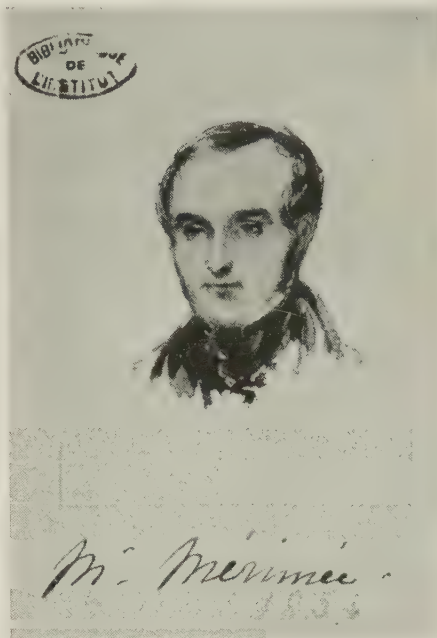


FIG. 4. — M^{me} Edouard Odier.
PORTRAIT DE MÉRIMÉE.
Aquarelle. (Bibliothèque de l'Institut.)

Qu'il me soit permis, en terminant, de remercier l'Institut de France qui m'a permis d'utiliser cet intéressant document.

A. DE ROTHMALER





BIBLIOGRAPHIE

REVUES

Par M. MALKIEL JIRMOUNSKY

Les fresques d'époque romane de l'église Notre-Dame de Bressanone. — L'église Notre-Dame de Bressanone remonte, sous sa forme primitive, au ^x^e siècle. Au ^{xiii}^e, elle fut restaurée et ses murs furent couverts de fresques admirables. Lors de sa reconstruction, au ^{xiv}^e siècle, on a détruit la plus grande partie de ces ouvrages, bien que quelques morceaux de peinture se soient conservés



« FILIA JERUSALEM ».

Église Notre-Dame de Bressanone.

jusqu'à nos jours. M. J. Garber, dans son livre *Die romanischen Wandgemälde Tirols* (dans les *Denkmäler deutscher Kunst*, Vienne 1928), et tout récemment M^{me} Maria Maddalena Dell'Antonio, dans la *Revista d'Arte*, juillet-septembre 1930, en ont fait le sujet de leurs études. Le caractère monumental,

l'élégance, et le sentiment profond qui régissent la composition, caractérisent ces restes importants de fresques anciennes. Le sujet, qu'on reconnaît non sans effort, est Babylone, cité infernale opposée à la Jérusalem céleste. M^{me} Dell'Antonio s'efforce d'identifier les figures isolées qu'on trouve sur les murs et analyse le style de cette peinture, qui appartient à l'art roman fortement influencé par Byzance. Elle insiste avec raison sur les grandes affinités que présentent ces fresques avec les fresques et les miniatures allemandes de Salzburg (voir les fresques du monastère de Nonnsberg et de Munich, et, par exemple, le codex de Uta, du ^{xi}^e siècle : cod. lat. 13601, Cim. 54, de la Bibliothèque d'Etat de Munich). M. Swarzensky lui aussi a signalé le rapport de ces ouvrages, qui témoignent de la renaissance artistique signalant le règne de l'Empereur Othon, avec des modèles paléo-chrétiens perdus (comp. Swarzensky *Die Regensburger Buchmalerei*, Leipzig 1901). Leur exécution eut lieu probablement dans le premier quart du ^{xiii}^e siècle, sous l'évêque Conrad (1217-1221).

La Crucifixion du Campo Santo de Pise.

— M. Matteo Marangoni signale (*L'Arte*, janvier 1931) l'importance et la valeur artistique de la *Crucifixion* du Campo Santo de Pise, négligée par la plupart des historiens d'art. Nous savons que Vasari l'attribuait au peintre mythique Buffalmacco, Pandolfo Titi (^{xviii}^e siècle) au même Buffalmacco et à un peintre non moins fantastique, Antonio Vita. Cavalcaselle, le premier, s'éleva contre cette attribution. Supino y voit l'œuvre d'un artiste pisan qui a subi une influence siennoise, sans préciser les différences qu'il y a entre cette fresque et celles qui ont pour sujet le *Triomphe de la Mort*. Adolfo Venturi la considère comme l'œuvre d'Andrea de Firenze; Berenson ne distingue pas cette œuvre de la série du *Triomphe* et attribue le tout à un élève de Lorenzetti; enfin Van Marle y voit une œuvre bolonaise dans le goût de Simone dei Crocifissi, qui a subi, néanmoins, une influence siennoise. M. M. Marangoni analyse la fresque ne question et montre le caractère particulier de son style, très différent de celui des autres fresques du Campo Santo et notamment du *Triomphe*. Il conclut que la *Crucifixion*, très peu repeinte, appartient à un seul artiste, de grand talent, qui y fait preuve d'une manière nouvelle, postérieure à celle des autres fresques. Certaines affinités, d'après lui, rapprochent cette peinture de cinq tableaux du

peintre pisan Giovanni di Nicolo qui sont au Musée civique de Pise. M. Marangoni date son exécution des dernières années du XIII^e ou de la première partie du XIV^e siècle.

Les bronzes de Jacopo Sansovino à Saint-Marc de Venise. — M. Adolfo Venturi analyse (*L'Arte*, janvier 1931) le caractère des ouvrages de bronze de Jacopo Sansovino à Saint-Marc de Venise. L'éminent érudit dégage les traits caractéristiques du sculpteur, formé à l'école florentine, mais conquis par la richesse décorative, l'intensité dramatique et la liberté pittoresque de l'art vénitien. L'auteur passe en revue les portes en bronze, les statues des quatre Evangélistes et les reliefs de la tribune qui rendent les aspects différents de l'inspiration plastique de Jacopo Sansovino.

Peintures viennoises du XIV^e siècle. — M. Franz Kieslinger (*Belvedere*, janvier 1931) s'efforce de préciser le caractère des types et de la composition dans les tableaux de l'école viennoise du XIV^e siècle, dispersés dans diverses villes allemandes,

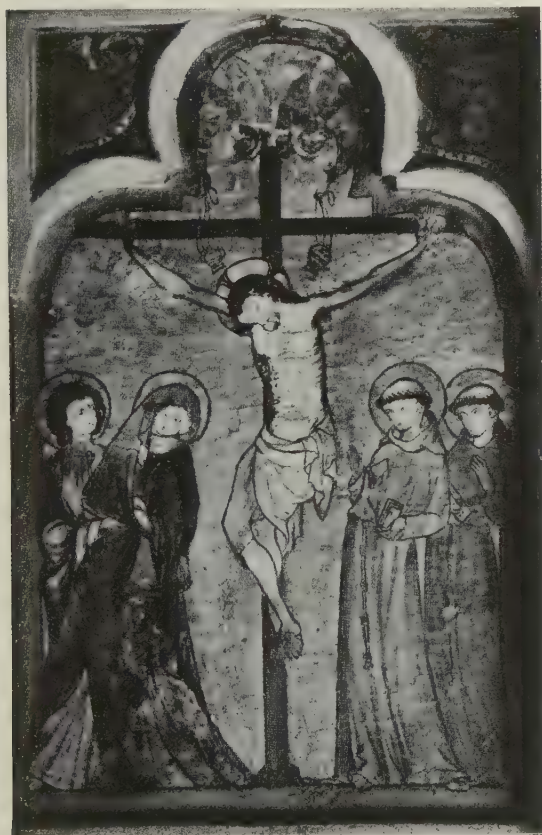
sur le Rhin et en Bavière, et particulièrement à Cologne. L'auteur en groupe un certain nombre qui se trouvent au château Stolzenfels, sur le Rhin, et au Kaiser Friedrich Museum. Il insiste sur leur



LA CRUCIFIXION
(planche du Missel d'Etienne de Stierndorf).
(Klosterneuburg, Autriche.)

parenté avec les œuvres autrichiennes de la même époque. Son étude est une contribution utile à l'étude détaillée de l'histoire de l'art allemand, relativement négligée jusqu'à nos jours.

Le Mitanni et les Soubaréens. — M. le Dr G. Contenau publie un article (*Mercure de France*, 1^{er} janvier 1931) sur le rôle d'un peuple dont l'importance se dégage grâce aux dernières recherches archéologiques en Mésopotamie : les Soubaréens. Ceux-ci ont joué un grand rôle à côté des Hittites, de l'Égypte et de l'Assyrie, dans l'histoire de la civilisation, aux III^e et II^e millénaires av. J.-C. Leur royaume, le Mitanni, fut une puissance de premier ordre, qui eut à lutter contre ses voisins. Les Soubaréens paraissent être autochtones dans le Nord de l'Asie Occidentale et l'auteur croit pouvoir leur attribuer le fonds de la civilisation primitive



LA CRUCIFIXION (vers 1330).
(Château de Stolzenfels, sur le Rhin.)

de ce pays. Il tâche de préciser les traits caractéristiques qui distinguent leur art (le mitannien) de celui des peuples qui les ont entourés et leur ont succédé.

L'art pré-roman dans la région de Coïmbre. — M. Vergilio Correia publie un article (*Arte e Arqueologia*, Coïmbra, n° 3, 1930) sur les vestiges de l'art pré-roman au Portugal, remontant



CHAPITEAU,
trouvé près de Saint-Jean de Almedina (Coïmbra).
(Musée Machado de Castro.)

aux ^xe et ^{xi}e siècles, provenant de la région de Coïmbre et conservés au Musée Machado de Castro. Il s'agit de monuments de l'art mozarabe, de la période appelée par M. A. de Vasconcelos *néo-gothique*, et particulièrement de l'arcade du cloître de Saint-Jean d'Almedina, un des spécimens de l'art chrétien sous la domination des Maures.

Doit-on rendre les marbres d'Elgin au Parthénon ? — C'est sous ce titre que M. R. de la Sizeranne vient de publier (*Revue des Deux Mondes*, 15 février 1931) un article, où l'auteur reprend la question longtemps débattue des « marbres d'Elgin ». M. de la Sizeranne insiste sur le vrai caractère de la *rafle* du lord Elgin, qui était peut-être le seul moyen de sauver ce qui restait de Phidias pendant les destructions causées par les Turcs, les Königs-mark, les Morosini. L'auteur va même plus loin, il s'oppose à la restitution à Athènes des marbres qui sont au British Museum.

« Restituer le Parthénon, dit-il, tel qu'il était, mais à quel moment ? Lors des dessins de Carrey, ou lors des dessins de Dalton, ou lors des moulages d'Elgin ? A quel point de sa conservation, ou plutôt de sa ruine, s'arrêter pour se livrer aux fantaisies d'un Piranèse ou d'un Hubert Robert ? Ruines

pour ruines, vaut-il pas mieux garder celles que nous voyons aujourd'hui, ces bouts de temples que René Ménard a interprétés en poignantes visions, que M. Frédéric Boissonnas a reproduits en des modestes mais admirables mementos, par la photographie ?... »

« Est-ce le Parthénon de Périclès qu'on veut nous rendre, tel qu'il était au beau temps des Panathénées, tout rutilant de peintures, de parures et d'or, avec ses centaines de figures colorées en rose, sur fond bleu, les cheveux dorés, les ornements jaune safran, les vagues de Neptune bleues, et le métal des bracelets, des colliers, des insignes de dignité, des rênes, des mors et des filets des chevaux étincelant au soleil de l'Attique ? Car voilà ce qu'ont voulu et vu les Grecs, ces parfaits juges de la Beauté, au dire des historiens, et lequel d'entre nous voudrait aujourd'hui effacer le ton des marbres de Phidias, tel que la patine l'a fait, pour « restituer » sur l'Acropole cette gigantesque image d'Épinal ?... »

La conclusion, donc, à laquelle arrive M. de la Sizeranne est que la *réunion* (des débris) *serait aujourd'hui quelque chose d'aussi artificiel que la séparation*. — Les glorieux mutilés du British Museum, s'ils rentraient à l'Acropole, n'y retrouveraient plus rien de leur jeunesse.

Wallraf-Richartz Jahrbuch (3-4 Band), 1926-1927. — L'annuaire, édité par la Société Wallraf-Richartz de Cologne, présente, comme ceux des années précédentes, une série d'études consacrées aux recherches archéologiques et artistiques régionales, passées souvent sous silence dans des études de plus d'amplitude. On ne peut qu'applaudir à la disposition et au plan très heureux de la publication. Le numéro en question contient les articles suivants : M. Fritz Fremersdorf passe en revue le résultat des derniers travaux archéologiques exécutés à Cologne depuis 1923 dans les sépultures romaines ; les objets qui en proviennent sont exposés actuellement au Musée Wallraf-Richartz. L'intérêt de ces trouvailles s'accroît du fait que leur origine et leur destination peuvent être nettement précisées.

M. Paul Ortwin Rave étudie l'histoire de la construction de l'église paroissiale de Saint-Sévère de Boppard, commencée au début du ^{xii}e siècle et terminée vers le milieu du ^{xiii}e. L'auteur distingue plusieurs phases dans la construction : l'église primitive des ^{ix}e et ^xe siècles dont on ne trouve plus de traces ; l'église romane (1102-1124) qui a laissé quelques vestiges ; une reconstruction de la fin du ^{xii}e siècle ; un nouveau plan adopté après 1200 (élargissement des nefs, les voûtes, etc.) ; l'accomplissement entre 1224-1225 des parties récentes de l'église de Saint-Sévère ; enfin entre 1234 et 1236 la construction du chœur.

M. Richard Hamann analyse les motifs architec-

toniques et plastiques qui passèrent de la France méridionale, par l'Italie et la Suisse, en Allemagne, en particulier le long de la vallée du Rhin. Qu'il s'agisse de la représentation d'Alexandre le Grand volant vers le ciel sur un griffon, de Saint Michel, des rois adorant le Christ (*proskynèse*), ou de Barbe-rousse, partout l'auteur aperçoit l'idée du pouvoir séculier s'opposant à la domination absolue de l'Eglise. Dans ces expressions différentes, les formes réalistes s'opposent aux conventionnelles. M. R. Hamann voit aussi des rapports étroits entre l'art allemand et l'art italien. M. Auguste L. Mayer, d'autre part, met en relief l'activité de Simon de Cologne, architecte et sculpteur, et M. Franz Rademacher étudie l'influence des verres antiques sur la verrerie gothique dans la vallée du Rhin, depuis le haut moyen âge jusqu'à la fin du xvi^e siècle. M. Harald Brockmann examine deux manuscrits enluminés exécutés par des artistes de Cologne, au milieu du xiii^e siècle. M. Friedrich Winkler analyse le style des miniatures des manuscrits de Cologne au xv^e siècle. M. Henne Libreich consacre un article à un autel du musée de l'archevêché d'Utrecht. M. Martin Konrad précise la date de l'exécution (1420-1430) et donne l'analyse du *Jugement dernier* à l'Hôtel de ville de Diest (étroitement rattaché à l'école de Cologne). M. Otto M. Förster étudie l'autel de Linz et les œuvres de jeunesse du « Maître de la vie de Sainte Marie ». M. Max J. Friedländer apporte une nouvelle contribution à la connaissance du maître de l'autel de Bartholomé.

MM. de Cornelis, Hofstede De Groot et Wilhelm Spies étudient le paysagiste Lambert Doomer. M. Kurtmer décrit l'armoire à tiroirs ornée de 46 figurines en cire exécutées par Kaspar Bernhard Hardy de Cologne (1726-1816). Quelques brèves notes encore sur tel ou tel point concernant l'histoire de l'art à Cologne sont données dans les mélanges.

Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 1-2 Heft, 1930. — Cet annuaire comprend plusieurs articles d'un grand intérêt. Dans le premier M^{me} Lilli Burger étudie l'emplacement original des statues des vierges sages et des vierges folles à la cathédrale de Magdeburg. L'analyse minutieuse des plans de la cathédrale et des modifications qu'elle a subies depuis sa construction permet de constater que les statues en question durent être déplacées dans la première moitié du xiv^e siècle, à cause des modifications architectoniques apportées en 1320 à l'édifice.

Dans le deuxième article, M. Georg Cambosi analyse la part de Sodoma et de Peruzzi dans la décoration de la *Stanza della Segnatura*. On sait qu'avant Raphaël un certain nombre de peintres, sous l'égide de Bramante, avaient déjà travaillé à ces fresques. L'auteur tâche de restituer, au moyen

d'une analyse stylistique, ce qui appartient à Sodoma et ce qui appartient à Peruzzi. Il prend nettement parti contre la thèse récemment soutenue par M. M. Tozzi (*L'Arte*, 1927, p. 171), Arslan (*Dedalo* 1929) et Coppiet (*L'énigme de la Segnatura*,



LES VIERGES FOLLES ET LES VIERGES SAGES.
La façade Nord de la cathédrale de Magdebourg
(1320).

Paris 1929) qui exagéraient le rôle de Sodoma; il signale quelques détails que Raphaël n'avait pas modifiés et qui appartiendraient sans conteste aux deux peintres précités.

Le troisième article comprend les études de M. Jenő Lanyi sur Jacopo della Quercia, où il systématise nos connaissances sur cet artiste, en



LA THÉOLOGIE (Raphaël et Sodoma),
L'UNIVERS (Raphaël et Peruzzi).
(Chambre de la Signature.)

apportant de nouvelles données qui permettent de dater ses ouvrages. Il suit ainsi la voie tracée déjà par d'autres érudits, en particulier par M. Peleo Bacci (1929).

Enfin, dans le quatrième article, M. Rudolf Hallo présente l'histoire du château de Wilhelmsthal, (près de Cassel), au cours du xviii^e siècle.

LIVRES REÇUS

ARCHÉOLOGIE — ARCHITECTURE

CHANOINE A. AURIOL ET RAYMOND REY. — **La Basilique de Saint-Sernin de Toulouse.** — Toulouse, E. Privat; Paris, H. Didier, 1930. In-16, 367 p. fig. et pl.

Le Temple d'Angkor Vat, 2^e partie, la sculpture ornementale du temple. — Paris, G. Van Oest, 1930, 2 vol. in-fol. (I : Introduction, planches 151 à 218. II planches 219 à 286.) — (*Mémoires archéologiques publiés par l'école française d'Extrême-Orient. Tome II.*)

JEAN VALLERY-RADOT. — **Eglises romanes, filiations et échanges d'influences.** — Paris, la Renaissance du livre (s. d.). In-8°, 191 p., fig. et pl. (*A travers l'art français, collection publiée sous la direction de Georges Huisman.*)

SCULPTURE

D^r EMILE-FRANÇOIS JULIA. — **Antoine Bourdelle maître d'œuvre.** — Paris, Librairie de France, 1930. In-8°, 175 p., 56 pl.

SANDOR KÉMERI. — **Visage de Bourdelle,** préface d'Albert Besnard. — Paris, A. Colin, 1931. In-16, XVI-208 p., 32 pl. (*Collection Ivoire.*)

DESSIN ET PEINTURE

MAURICE DELACRE. — **Etudes sur quelques dessins de P. P. Rubens.** — Gand, Édition Gand artistique, 1930. In-4°, 85 p., fig.

FRANK JEWETT MATHER. — **Modern paintings, a study of tendencies.** — New-York, H. Holt, 1927. In-8°, XVI-385 p., pl.

CARDONA. — **Vie de Jean Boldini,** avec

20 reproductions de ses tableaux. — Paris, Figuière, 1931, 19 × 23,5, 108 p., 20 pl.

LUCIE CHAMSON. — **Nicolas Froment et l'école avignonnaise au xv^e siècle.** — Paris, Rieder, 1931. In-8°, 72 p., 60 pl. (*Maîtres de l'art ancien.*)

JACQUES FOUQUET. — **La Vie d'Ingres.** — Paris, Gallimard, 1930. In-8°, 213 p., portr., planche (*Vie des hommes illustres, n° 62.*)

ANDRÉ PASCAL ET ROGER GAUCHERON. — **Documents sur la vie et l'œuvre de Chardin.** — Paris, éditions de la Galerie Pigalle, 1931, 32 × 25, 157 p., fr., 19 pl. hors texte.

T. H. FOKKER. — **Werke Niederländischer Meister in den Kirchen Italiens.** — La Haye, Martinus Nijhoff, 1931. In-8°, 156 pl. (*Studiën van het Nederlandsch. Historisch Instituut te Rome I.*)

GIUSEPPE UNGARETTI. — **La Peinture de Maria Mancuso Grandinetti.** — Roma, Biblioteca d'arte, (s. d.). In-4° de 31 pl. en noir et en coul. avec 3 p. de texte, portrait.

GRAVURE ET ILLUSTRATION

Cent beaux livres anciens et modernes. — Catalogue CVIII (2^e partie). — Florence, Leo S. Olschki, 1931, 24 × 17, 56 p., ill.

MUSÉOGRAPHIE — CATALOGUES

Report on the progress and condition of the United States national museum for the year ended June 30, 1930. — Washington, government printing office, 1930. In-8°, X-219 p., planche. (*Smithsonian institution.*)

ERIC MACLAGAN. — **Victoria and Albert Museum. 100 Masterpieces. Renaissance and Modern.** — London, Board of education, 1931. In-12, 1 vol. de 100 pl. avec 1 page d'introduction.





FIG. 1. — BORDURE D'UN COFFRET D'IVOIRE DU MUSÉE DE CLUNY.

LE COFFRET BYZANTIN DE REIMS ET LES COFFRETS D'IVOIRE A ROSETTES

LE Musée de Reims possède un coffret byzantin d'ivoire¹ qui se rattache à la série énigmatique des coffrets dit profanes, sur lesquels l'art byzantin se présente avec un aspect inattendu. Il est d'ailleurs l'un des moins connus de ce groupe et tous ceux qui l'ont cité, l'ont fait d'après un article de Graeven, publié dans l'*Arte* en 1899, et qui repose lui-même sur une unique photographie d'un des côtés, qu'un collectionneur de Reims, M. Iroy, avait envoyée, en même temps que des pièces de sa collection, à l'Exposition historique de Madrid en 1893. Il n'en fallut pas plus pour faire de M. Iroy le propriétaire du coffret et l'erreur accréditée par Graeven fut reproduite dans tous les ouvrages d'archéologie par Venturi, Westwood et beaucoup d'autres. Or la présence de ce coffret au Musée de Reims est signalée par un catalogue manuscrit dressé en 1836 par Guillaume de Paul de Saint-Marceaux, maire de Reims². D'après une tradition peu vérifiable, l'archevêque Hincmar (mort en 882) y aurait enfermé le suaire de saint Rémi³. Nous verrons pour quelles raisons on ne peut lui assigner une date aussi reculée.

1. Catalogue, n° 3315. Qu'il me soit permis d'exprimer ma reconnaissance à M. Mennecier, conservateur du Musée de Reims, qui m'a facilité l'étude de ce coffret et m'a fourni des renseignements précieux sur l'ancienneté de sa présence au musée. J'ai aussi le devoir de remercier M. le baron Maurice de Rothschild, les conservateurs du Musée du Louvre et du Petit-Palais, MM. Dreyfus, Gronkowski, Héron de Villefosse, qui m'ont permis d'étudier et de photographier des coffrets byzantins du même genre, ainsi que M. Laurent, qui m'a communiqué les belles reproductions du coffret conservé au Musée du Cinquantenaire de Bruxelles.

2. Communiqué par M. Mennecier. Guillaume de Saint-Marceaux est le père du célèbre sculpteur rémois.

3. Prosper Tarbé. *Trésors des églises de Reims*. Reims, 1843, p. 153-154. (Donne ce détail que le coffret ne figure pas dans les inventaires des églises dressés en 1792.)

I

Comme toutes les œuvres de ce groupe, le coffret de Reims consiste en une boîte de chêne¹ sur les côtés de laquelle sont collés de petits panneaux d'ivoire ciselé. A part deux cassures, son état de conservation est excellent et il est exempt des lourdes appliques métalliques avec lesquelles on a consolidé d'autres monuments de ce genre. Sur son toit à quatre pentes on a ajouté après coup une légère poignée en bronze ciselé. Par sa forme et par ses dimensions², il ne diffère pas beaucoup de la moyenne des coffrets du même genre.

Il en est de même de la composition de ses panneaux, qui présentent des personnages isolés par des bandes de rosettes, toutes semblables et inscrites dans des cercles tangents avec feuillages anguleux dans les écoinçons. Sur les pentes du couvercle court une tige ondulée, chargée de feuilles triflées disposées avec symétrie, et terminée à chaque enroulement par une longue feuille qu'une bague perlée relie à la tige.

Mais, ce qui fait son originalité, c'est le mélange de thèmes bibliques et profanes. Sur les deux longs côtés on voit, d'une part Adam et Ève avant la faute, cueillant les fruits des arbres du Paradis³, d'autre part Ève tentée par le serpent et Adam chassé par la main d'un être invisible. Les coffrets de Darmstadt et de Pesaro qui reproduisent la même scène montrent ici l'archange saint Michel; l'interprétation du coffret de Reims est certainement plus saisissante. Les délices du Paradis sont encore évoquées par le panneau central de chacun des longs côtés, qui représente un arbre, ici un palmier aux feuilles disposées en étoile, là un arbre étrange dont les feuilles pendent symétriquement à un tronc orné d'une bague perlée.

Ces deux épisodes de la Genèse forment une composition systématique. Il n'en est pas de même sur les autres panneaux où on ne discerne aucune idée directrice. Sur le couvercle un duel de guerriers, dont l'un dirige sa lance contre un adversaire qui s'enfuit; sur les petits côtés un chasseur tenant un lièvre par les pattes de devant et rapportant une hure de sanglier emmanchée au bout d'un bâton; un guerrier fléchissant sur ses jambes et prenant son élan, l'épée levée,

1. D'après le catalogue cité plus haut, le fond avait déjà disparu en 1836.

2. Long. 0^m26, larg. 0^m17, haut. 0^m18. Seuls quelques types exceptionnels, comme les coffrets du Musée de Cluny, de Saint-Petersbourg, de Veroli, dépassent ces dimensions et ont jusqu'à 0^m46 de longueur. Les coffrets à couvercles en toit à quatre pentes sont les plus nombreux.

3. C'est le côté dont la photographie avait été communiquée à Graeven et sur lequel il avait jugé l'ensemble du coffret.

prêt à pourfendre un ennemi ; un autre chasseur passant, armé d'un épieu ; un sagittaire bandant son arc avec une tête de sanglier à ses pieds. Il n'y a là aucun thème mythologique mais des sujets de genre d'inspiration antique.



FIG. 2. — COFFRET D'IVOIRE DE REIMS. Côtés.

Phot. Bloumine.

C'est surtout par son style que vaut le coffret de Reims. La composition est sobre ; l'aspect n'en est pas moins décoratif et l'on n'y voit pas la surcharge d'ornements qui couvrent cer-

Sa beauté
des proportions
au corps svelte
contrastent avec
taudes, les corps
de la plupart des

Voici par
et Ève au Pa-
L'artiste n'a pas
montrer dans
plète en indi-
à la différence



FIG. 3. — COFFRET D'IVOIRE DE REIMS. Couvercle.

Phot. Bloumine.

sur les coffrets qui les représentent. Il les a présentés de profil ou de trois quarts, modelant avec élégance et sans aucune stylisation ces corps élancés et jeunes, dont toutes les parties sont justement proportionnées.

Le dessin est donc en général d'une grande fermeté, bien que l'on aperçoive certaines erreurs, surtout dans le traitement des pieds, qui sont cependant bien

résulte d'abord
des personnages,
et allongé, qui
les figures cour-
épais et trapus
autres coffrets.
exemple Adam
radis terrestre.
craint de les
leur nudité com-
quant leur sexe,
de ce qu'on voit

posés à plat sur le sol. De même le corps d'Adam chassé du Paradis offre une certaine lourdeur et le bras qu'il relève est gauchement attaché à l'épaule.

Mais la principale qualité de ces figures est leur caractère expressif. Rien de plus exquis qu'Adam et Ève dans leur innocence première cueillant les fruits du Paradis, sans souci du lendemain. Rien de plus naturel que l'attitude d'Ève en face du serpent, le corps droit, le regard attentif, les deux bras levés en un geste naïf de surprise. Rien de plus émouvant que l'expulsion d'Adam, le corps ployé en deux sous l'étreinte de la main vengeresse qui s'abat sur son épaule, fuyant en détournant sa tête chevelue et barbue qui exprime la plus grande frayeur et



FIG. 4. — COFFRET D'IVOIRE. (Musée de Cluny.)

Phot. Braun.

tenant à la main le hoyau, futur instrument du travail auquel il est condamné.

On retrouve la même vérité d'expression dans la figure du chasseur heureux qui s'avance à grands pas, la tunique retroussée, les jambes nues chaussées de bottes, la physionomie rieuse laissant voir la joie que lui causent ses captures. Et que dire du guerrier qui lui fait face, le corps ramassé, prêt à bondir, la figure tendue, le bouclier abaissé pour protéger les jambes, la large épée ramenée derrière le dos pour augmenter l'élan, ou de l'archer tendant son arc, dont il saisit la corde de la main gauche en relevant le coude à la hauteur de la tête inclinée, exprimant l'intensité de l'effort.

Tous ces gestes sont d'un naturel parfait. La vie et le mouvement règnent dans ces petits tableaux où le souci du détail est poussé jusqu'à l'extrême, par exemple le pelage du lièvre figuré par des lignes parallèles de chevrons finement incisées.

Tel est le coffret de Reims, jusqu'ici méconnu et qui semble devoir occuper

une place de choix dans la série des coffrets byzantins ; mais, afin d'en mieux juger, il est nécessaire de le comparer aux autres monuments du même genre. Cette recherche nous permettra peut-être d'aborder le problème de l'origine et de la chronologie de ces œuvres délicates.

II

Un seul trait est commun aux quarante coffrets environ qui subsistent encore¹. C'est la bordure de rosettes, faites de feuilles cordiformes disposées en étoile autour d'un bouton central, mêlées parfois à d'autres motifs, qui encadrent

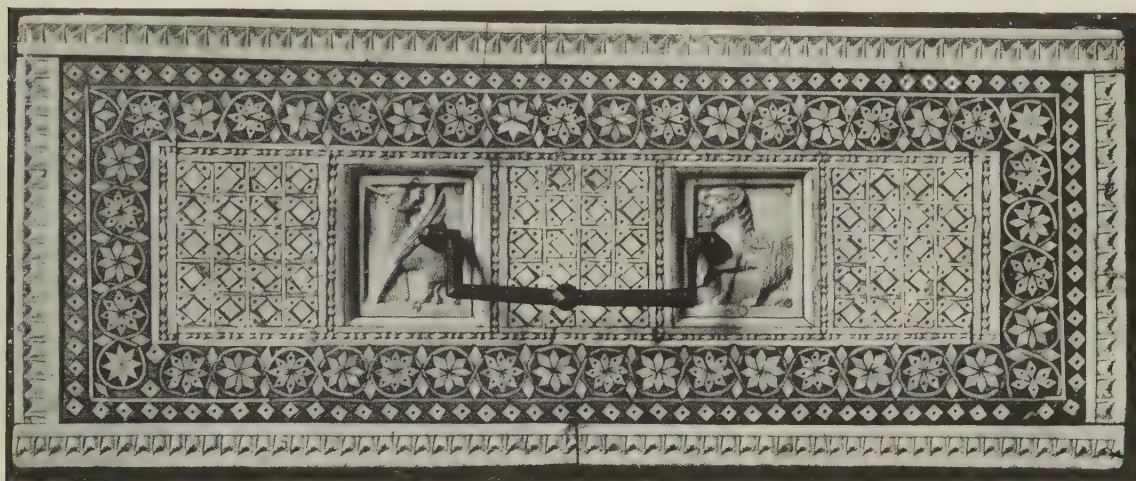


FIG. 5. — COFFRET D'IVOIRE. Couvercle. (Musée de Cluny.)

les sujets représentés. Parmi ces sujets, les thèmes profanes et mythologiques tiennent une large place, mais non exclusive. Il vaut donc mieux renoncer au terme de « coffrets à sujets profanes », par lequel on les désigne d'ordinaire. Celui de « coffrets d'ivoire à rosettes ou à rosaces » est plus exact et a l'avantage de rappeler l'unité du courant artistique dont dérivent ces petits objets.

Au point de vue technique ils se divisent en deux classes : les uns ont un couvercle plat glissant dans deux rainures², mais c'est là un type exceptionnel ; sur la plupart des autres on trouve le toit à quatre pentes ornées de frises de feuillages, d'animaux et de personnages, comme sur le coffret de Reims. Sur un grand nombre d'entre eux on distingue des traces de peinture ou de

1. On trouve en outre dans les collections ou remployés sur des œuvres d'art (chaire de Saint-Pierre à Rome, flabellum de Tournus), des panneaux d'ivoire isolés qui proviennent de ces coffrets.

2. Musées de Cluny, de Ravenne, de Pétersbourg. Coffret de Veroli à Londres.

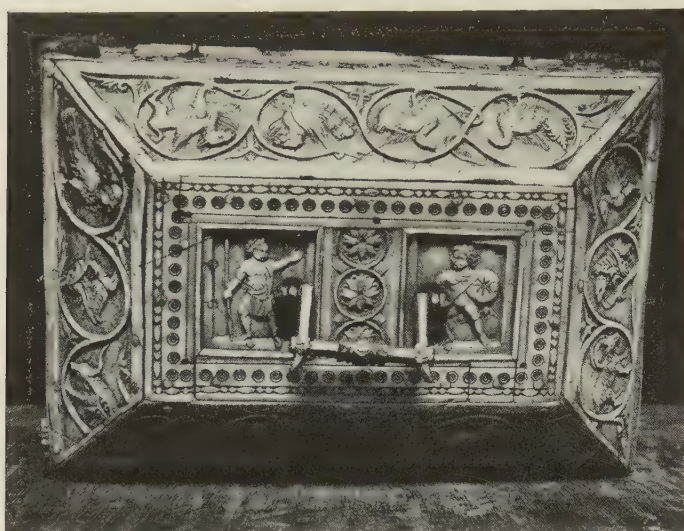
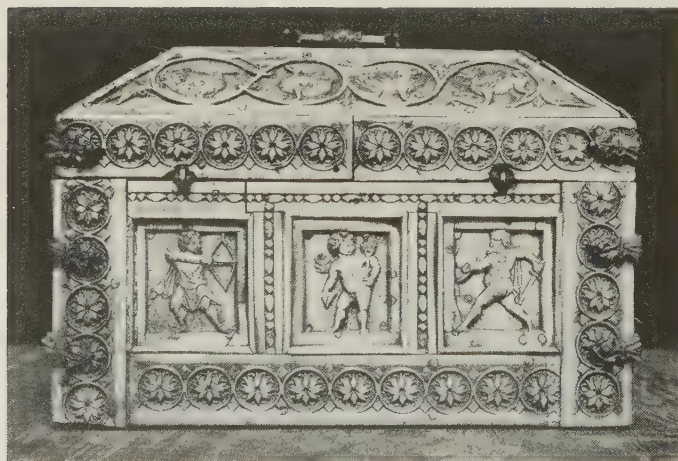


FIG. 6. — COFFRET D'IVOIRE. (Collection Maurice de Rothschild.)

logiques qui dominent et on en trouve une grande variété : l'enlèvement d'Europe assise sur son taureau (Veroli) ; Ganymède enlevé par l'aigle et le centaure Chiron portant Achille en croupe (Musée de Cluny) ; des centaures galopant, jouant de la flûte, luttant (Cividale, Cluny, Florence) ; des amours de style tout pompéien jouant des cymbales (Louvre, Veroli, Cividale), dansant et sautant à la corde (Ravenne), faisant la vendange, jouant de la lyre, chevauchant des hippocampes, s'amusant avec des animaux de taille colossale, luttant contre des centaures (Louvre). Certains sujets ont eu une véritable vogue, comme Bacchus armé d'un fouet, étendu sur un char traîné par des lionnes (Veroli, Musée Correr à Venise, Louvre, où l'attelage est supprimé). Sur les coffrets du Louvre et de



Phot. Bréhier.

FIG. 7. — COFFRET D'IVOIRE. (Collection Maurice de Rothschild.)

dorure¹. Sur celui de Bruxelles des feuilles découpées à jour sur un fond de bois doré alternent avec les rosettes. Des émaux cloisonnés ornent celui d'Aix-la-Chapelle et sur le coffret de la collection Rothschild, de petits disques sont percés de trous minuscules destinés sans doute à sertir des perles. Enfin l'ivoire est remplacé sur pas mal d'entre eux par des plaques d'os.

Sur les œuvres conservées ce sont les thèmes mythologiques

qui dominent et on en trouve une grande variété : l'enlèvement d'Europe assise sur son taureau (Veroli) ; Ganymède enlevé par l'aigle et le centaure Chiron portant Achille en croupe (Musée de Cluny) ; des centaures galopant, jouant de la flûte, luttant (Cividale, Cluny, Florence) ; des amours de style tout pompéien jouant des cymbales (Louvre, Veroli, Cividale), dansant et sautant à la corde (Ravenne), faisant la vendange, jouant de la lyre, chevauchant des hippocampes, s'amusant avec des animaux de taille colossale, luttant contre des centaures (Louvre). Certains sujets ont eu une véritable vogue, comme Bacchus armé d'un fouet, étendu sur un char traîné par des lionnes (Veroli, Musée Correr à Venise, Louvre, où l'attelage est supprimé). Sur les coffrets du Louvre et de Veroli on voit un amusant détail emprunté à une procession bachique, un enfant tombé la tête la première dans un panier de vendange et agitant ses jambes dans le vide.

Les Travaux d'Hercule, au grand complet sur les pan-

1. Coffret du Musée de Cluny. Le beau coffret de la cathédrale de Troyes est peint en pourpre, mais il appartient à un autre groupe de

neaux de la chaire de Saint-Pierre, sont répétés à satiété, surtout la lutte contre le lion de Némée ou le héros portant la dépouille du monstre sur ses épaules, sujets qu'on retrouve sculptés en marbre à la façade de Saint-Marc de Venise.

On sait quelle était dans les cercles lettrés de Byzance la popularité de la mythologie. Ses thèmes ornaient les murs des palais, à côté des exploits des empereurs et, sur le troisième mur du Paradis décrit dans le poème de Meliteniotes (fin du ^{xiii}^e siècle), Hercule paraissait parmi les héros de l'Ancien Testament. Des panneaux de marbre du Musée byzantin d'Athènes nous montrent ces thèmes employés dans la sculpture monumentale. On ne peut donc s'étonner de les voir sur ces coffrets destinés à un usage profane, boîtes à parfums ou à bijoux. On a d'ailleurs relevé depuis longtemps les bévues commises par les ivoiriers dans leurs figurations mythologiques. Ou bien ils choisissaient dans les modèles antiques des fragments de scènes qui, une fois isolés, étaient dépourvus de tout sens, ou bien ils prêtaient à leurs personnages des attributs tout à fait déplacés, une torche à Vénus, un fouet à Bacchus, etc. A côté de ces thèmes mythologiques, les sujets de genre, surtout les scènes de chasses ou de combat, tiennent une grande place sur ces monuments. Beaucoup de ces guerriers, dont l'armement est assez variable, sont empruntés aux jeux de l'amphithéâtre, qui tenaient une si grande place à l'époque romaine et qui sont reproduits sur les peintures pompéiennes, sur les

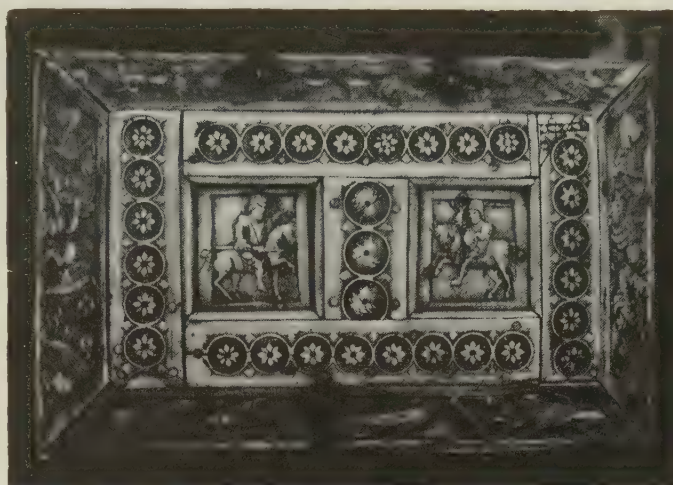


FIG. 8. — COFFRET D'IVOIRE. (Collection Dutuit. — Petit Palais.)

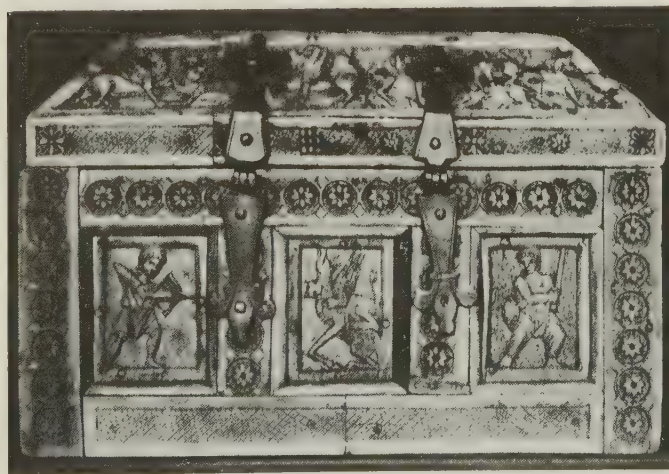


FIG. 9. — COFFRET D'IVOIRE. (Collection Dutuit. — Petit Palais.)

coffrets. Beaucoup de ces coffrets ont des tons mats qui semblent le résultat d'un lavage destiné à effacer la peinture.

vases, sur les pavements en mosaïque, ou même probablement aux fantasias, aux simulacres de combats dont l'Hippodrome de Byzance était parfois le théâtre¹, comme sur la belle frise du couvercle du Musée de Cluny qui montre une succession de duels entre des cavaliers et des personnages montés sur des quadriges.

Enfin on n'a pas jusqu'ici attaché une importance suffisante au groupe nombreux des thèmes zoomorphes, animaux réels ou fantastiques, mélangés souvent aux autres sujets, comme sur le coffret de la collection Dutuit (Petit Palais), où l'on voit sur le couvercle des griffons dévorant des antilopes, ou sur celui de M. Maurice de Rothschild, dont les pentes du couvercle sont ornées d'enroulements dans lesquels apparaissent des animaux variés, un oiseau becquetant, des antilopes, des centaures, un paon, un lion passant, une Harpye à tête féminine et à queue d'oiseau, qu'on retrouve sur le coffret du Musée de Ravenne, où l'on voit aussi sur un des longs côtés, disposée en frise, une galopade de griffons et de lions poursuivant des proies. Le décor zoomorphe est exclusif sur plusieurs autres coffrets².

Dans le même décor de rosettes figurent des thèmes bibliques, empruntés surtout à l'histoire d'Adam et d'Ève, comme sur le coffret de Reims. Les deux coffrets de Darmstadt et de Pétersbourg leur sont exclusivement consacrés et des inscriptions grecques surmontent les épisodes. Un curieux détail commun à ces deux coffrets est la présence du petit dieu d'Aristophane, Ploutos, en face d'Adam au travail, qui montre la parenté étroite entre les coffrets bibliques et mythologiques. Il n'est pas un seul des épisodes du coffret de Reims, dont on ne trouve la réplique, parfois avec des variantes : Adam et Ève cueillant les fruits du Paradis, (Darmstadt) ; Ève en face du serpent, (Darmstadt, Milan, Pétersbourg) ; Adam chassé du Paradis, (Darmstadt, Pesaro, fragment du British Museum). Sur le coffret de Pesaro comme sur celui de Reims, Adam détourne la tête en s'enfuyant et tient un hoyau sur son épaule. Mais, seul de son espèce, le coffret de Reims allie des sujets profanes à l'histoire biblique.

D'autres épisodes de l'Ancien Testament sont retracés sur quelques panneaux détachés : Caïn et Abel (Pétersbourg, Pesaro, collection de Morgan à New-York), histoire d'Isaac (British Museum), Josué recevant des ambassadeurs (South Kensington). Il n'est pas jusqu'aux personnages du Nouveau Testament qui n'aient été représentés dans ces cadres de rosettes. On n'en peut citer, il est vrai, qu'un seul

1. Comme le « jeu gothique » célébré au Palais Impérial au x^e siècle. (*De Caerimoniis, Patrologie Grecque*, t. CXII, 682 et 11).

2. Cambridge — Musée de Pise — British Museum (galopade analogue à celle de Ravenne) — Orvieto. — Bruxelles (Cinquantenaire, ancienne collection Spitzer) : lion percé de flèches, paons buvant dans un calice, aigle tenant une proie dans ses serres, etc...



Photo Bloumine

COFFRET BYZANTIN
Musée de Reims

exemple, le coffret du Musée national de Florence (bustes du Christ, de la Vierge orante, des Évangélistes, du Précurseur, des saints Jean Chrysostome, Serge et Bacchus, reproduisant vraisemblablement des icones), mais quand on réfléchit au petit nombre d'épaves qui nous sont parvenues, on ne peut s'empêcher de croire qu'une bonne partie de ces coffrets devait être ornée de thèmes religieux.

III

L'élément fondamental, mais non exclusif, de l'ornementation est la rosette. L'art classique a bien connu aussi une rosace faite de guirlandes concentriques de feuillage avec une fleur épanouie au centre¹. La rosette de nos coffrets présente un type tout différent, dont il faut chercher la source en Syrie et en Perse. Elle n'est qu'une interprétation plus naturaliste d'une figure géométrique, celle de la marguerite à six, huit ou même seize pétales, dont les ostothèques juives, les parapets et les chapiteaux du Musée de Brousse, les édifices de la Syrie centrale offrent des exemples variés. Cet ornement a été importé en Occident à l'époque mérovingienne². La parenté qui l'unit aux rosettes naturalistes apparaît sur le coffret de Darmstadt, dont les cadres sont décorés de rosettes de feuillage alternant avec la marguerite à huit pétales, de dessin géométrique. Le décor architectural des édifices byzantins offre d'ailleurs d'innombrables exemples des deux formes naturaliste et géométrique. Par contre les parapets de la clôture du chœur de la basilique de Torcello près de Venise (fin du ^x^e siècle), sont entourés de cadres de rosettes identiques à celles des coffrets.

Un autre ornement dont l'origine orientale n'est pas moins certaine est la tresse d'entrelacs qui encadre tous les tableaux du coffret de Bruxelles et apparaît sur les coffrets bibliques de South Kensington, Darmstadt, Orvieto et Pise.

L'ornement classique proprement dit n'est guère représenté que par des cordons de perles (Musée de Cluny, coffret Rothschild, Capo d'Istria, Arezzo, Bologne), par des palmettes et des rinceaux, (Louvre, Darmstadt).

D'autres particularités sont à noter. Quelques coffrets (Cluny, Petit-Palais, Louvre, Rothschild, Capo d'Istria) ont à la base de leur couvercle de fines rainures sur lesquelles se détachent en relief des étoiles et des fleurons. Les deux coffrets de Pesaro et de Florence offrent un spécimen de style monumental. Leurs personnages sont sous des arcades ornées de rinceaux qui retombent sur des colonnettes. Sur le

1. Par exemple à Reims, sous les arches ornées de caissons de la porte de Mars (fin du ^{iv}^e siècle).

2. Châsse de Saint-Benoît-sur-Loire.

coffret de Bruxelles les rosettes alternent avec des feuilles d'érable découpées sur un fond d'or.

Enfin sur quatre coffrets (Cluny, coffret profane de Florence, Pétersbourg. Veroli) les rosettes sont entremêlées d'effigies monétaires, dont l'inspiration antique ne laisse aucun doute¹. La tête, toujours la même, vue de profil, couronnée d'un



Phot. Musée du Cinquantenaire.

FIG. 10. — COFFRET D'IVOIRE. (Musée du Cinquantenaire, Bruxelles. — Ancienne collection Spitzer.)

diadème perlé, aux traits durs, au nez aquilin, correspond assez bien à l'effigie reproduite sur les monnaies d'Antiochus Soter (324-260 av. J.-C.)². Les cheveux ont été stylisés par les ivoiriers, mais la silhouette caractéristique a été reproduite et il y a là un indice précieux qui peut nous renseigner sur l'origine de ces coffrets. On se rappelle qu'à l'époque impériale on aimait à monter en collier et en bracelet ou à enchâsser dans des œuvres d'orfèvrerie des monnaies d'or et d'argent. La patère d'or de Rennes (III^e siècle) du Cabinet des Médailles, ornée comme nos coffrets de thèmes mythologiques en offre un magnifique exemple. Le fait est à retenir.

Quelle est la valeur de ces œuvres? On est d'accord pour reconnaître qu'elles

1. Sur le coffret de la cathédrale de Lyon, que je n'ai malheureusement pu étudier, les pentes du couvercle sont ornées d'une série continue de bustes dans des enroulements.

2. E. Babelon. *Catalogue des monnaies grecques de la Bibliothèque Nationale. Les rois de Syrie*, Paris 1890, (surtout planches IV et V). — Graef. *Antiochus Soter (Jahrbuch der Kais. deutschen Instituts)*; 1902, p. 72 et pl. III.

ne représentent pas un grand art, mais qu'elles en donnent parfois comme un reflet. Les ivoiriers sont de simples copistes. Pas un seul thème n'a été créé par eux. Leur seul mérite est d'avoir ramené à l'échelle de leurs coffrets les modèles empruntés à d'autres monuments et de les avoir disposés d'une manière décorative.

Mais leur dessin est très inégal. Ce qui domine ce sont les figurines courtes et trapues, d'un style souvent très mou. Même sur les plus beaux exemplaires (Musée de Cluny, Veroli, Louvre) on voit des personnages au corps boursoufflé, aux



Phot. Musée du Cinquantenaire.

FIG. 11. — COFFRET D'IVOIRE. (Musée du Cinquantenaire, Bruxelles. — Ancienne collection Spitzer.)

membres potelés, aux têtes uniformément encadrées de cheveux frisés. Les nus sont conformes au canon antique, traités avec une certaine délicatesse et même beaucoup de vérité (Bacchus du coffret de Veroli). Parfois l'ivoirier souligne par de fines incisions les lignes schématiques de l'anatomie humaine, la ligne médiane du dos, les pectoraux, le creux de l'estomac, d'après des figures fournies peut-être par des manuscrits médicaux (poète assis, jouant de la lyre, du coffret du Louvre), et l'on retrouve des détails semblables sur certaines mosaïques du *xi^e* siècle, comme la Crucifixion de l'église de Daphni.

On peut donc soutenir que les figures du coffret de Reims se distinguent de celles des autres coffrets par leurs proportions plus allongées, le naturalisme élégant de leur anatomie, la correction de leur dessin et qu'elles sont plus près de l'antique que la moyenne de ces œuvres. Celles d'Adam et Ève en particulier peuvent être comparées utilement aux figures du coffret de Darmstadt, au corps mal modelé, au nu traité grossièrement, aux jambes mal articulées, raides et massives. De même le

fragment de Pesaro, dont la composition est parente de celle du coffret de Reims, n'est pas exempt d'une certaine maladresse ; ses figures d'Adam et d'Ève aux gestes stéréotypés forment un contraste avec le dessin plus souple et plus expressif du coffret de Reims.

IV

Quelles conclusions peut-on tirer de ces rapprochements ? Nombreuses et variées ont été les théories émises sur les dates et l'origine de ces coffrets. On y a vu des ivoires italo-byzantins, sous prétexte que les plus beaux proviennent d'Italie, hypothèse démentie par les inscriptions grecques de certains coffrets, et d'ailleurs l'importation des œuvres byzantines en Italie a été continue pendant tout le moyen âge. Venturi¹ les a regardés comme des œuvres du v^e siècle, à cause des sujets mythologiques, mais le goût de la mythologie n'a cessé de régner à Byzance jusqu'au xv^e siècle, comme le prouvent de nombreux textes littéraires et des monuments de tout genre, miniatures de manuscrits profanes ou même religieux, panneaux de marbre sculptés etc...². Aujourd'hui la plupart des archéologues³ placent la fabrication de ces coffrets entre le viii^e et le xii^e siècle. Ils expliquent ce goût de la mythologie et des sujets profanes par les efforts des empereurs iconoclastes pour créer un art indépendant de toute inspiration religieuse, dont les curieuses peintures de Kosseïr-Amra, celles de la tribune de Sainte-Sophie de Kiev et les belles mosaïques découvertes à la mosquée des Ommiades de Damas peuvent nous donner quelque idée. Ils font remarquer avec raison que les bévues mythologiques des ivoiriers indiquent une époque tardive. Certains détails comme la présence des étrières sur le coffret de Cividale, fournissent à Dalton un *terminus post quem*, les étrières n'ayant été d'un usage courant qu'au ix^e siècle.

Et surtout, ils relèvent sur les coffrets des imitations d'œuvres postérieures au vi^e siècle. Des scènes figurées sur un panneau du British Museum ou du coffret de Veroli reproduisent des miniatures du rouleau de Josué ou d'un manuscrit de l'Octateuque. Lorsqu'un monument quelconque et un coffret offrent le même sujet, ils n'hésitent pas à conclure à l'antériorité du monument sur le coffret, par

1. Venturi. *Storia dell'arte italiana*. I, Milan 1901 p. 403 et suiv. — II. 1902, p. 590 et suiv.

2. L. Bréhier. *Nouvelles recherches sur l'histoire de la sculpture byzantine*. Paris, Imprim. Nat. 1913, pl. VIII.

3. Molinier. *Les Ivoires*. (*Histoire générale des arts appliqués à l'industrie*. I, 1896). — Von Scheider. *Über das Kairosrelief in Torcello und ihm verwandte Bildwerke*. Vienne 1896. — Graeven. *Adamo e Eva sui cofanetti d'avorio bizantini*. *L'Arte*, 1899. — Diehl. *Manuel d'Art Byzantin*, 2^e éd. 1926, p. 655 et suiv. — Dalton. *Byzantine Art and Archaeology*. 1911, p. 214 et suiv. — Wulff. *Altchristliche und Byzantinische Kunst*, t. II Berlin 1918.

exemple du parapet de Torcello sur le coffret de Bruxelles, où l'on retrouve le thème identique des paons buvant dans un calice placé sur une haute colonne, ou encore de la de Bonnanus de 1186), où me *Expulsion du* le fragment de détail du hoyau sur son épaule. dent enfin les frets d'inspiration et pro-Veroli et celui Cluny, comme période icono-

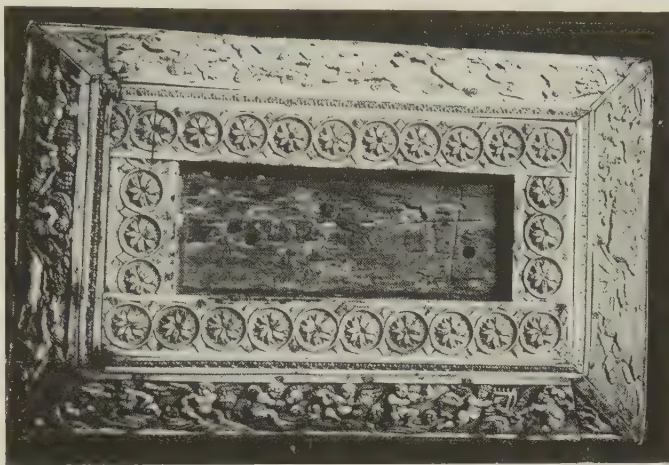


FIG. 12. — COFFRET D'IVOIRE. (Musée du Louvre.)

porte de bronze de Pise (datée l'on voit la même *Paradis* que sur Pesaro, avec le qu'Adam porte

Ils regardent plus beaux coffrets mythologiques, ceux de du Musée de voisins de la claste et ad-

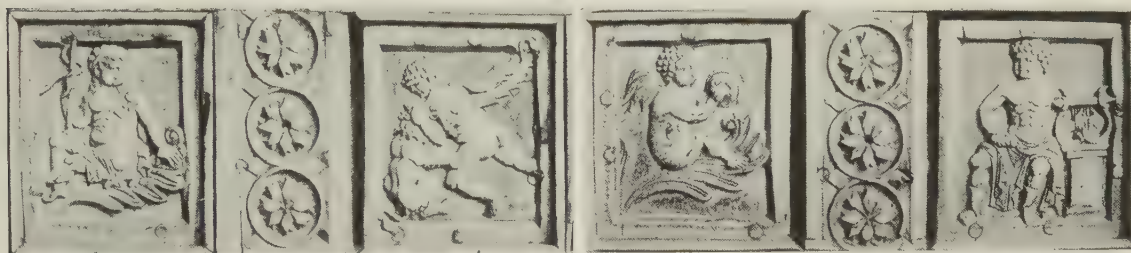


FIG. 13. — COFFRET D'IVOIRE. Détails. (Musée du Louvre.)

mettent que les mes bibliques du XI^e ou même

Graeven et en outre que les té des coffrets de en argent. Les taires reprodui-coffrets leur en raison, une preuve existe d'ailleurs



FIG. 14. — COFFRET D'IVOIRE. Détail.
(Collection Maurice de Rothschild.)

tallique ornée, comme les coffrets, de rosettes et d'effigies monétaires : c'est la monture d'or d'une coupe de Saint-Marc de Venise, signalée par Molinier¹, avec

coffrets à thème sont tout au plus du XII^e siècle.

Dalton pensent ivoiriers ont imité métal, en or ou effigies monétaires sur certains semblent, avec ve suffisante. Il une œuvre mé-

1. Molinier. *Les Ivoires*, p. 90.

une imitation d'inscription en caractères coufiques, qui peut dater de 1100 environ. La parenté entre les coffrets d'ivoire et les œuvres métalliques semble donc bien établie.

Mais si intéressantes que soient ces théories, si bien fondés que soient certains arguments, quelques remarques sont nécessaires. La parenté entre les thèmes d'un coffret et ceux d'un autre monument ne prouve rien quant à leurs dates respectives. Les deux œuvres, par exemple les paons du parapet de Torcello et ceux du coffret de Bruxelles, peuvent avoir été exécutées d'après une source commune, (rien n'est plus banal que ce thème), à des intervalles assez éloignés, et sans qu'on puisse dire *a priori* laquelle des deux est antérieure à l'autre.

D'autre part, il n'est pas prouvé du tout que les coffrets à thèmes mythologiques se rattachent à l'art des iconoclastes. Il est exact que Constantin V a fait peindre dans les églises des scènes de chasse ou des paysages et substitué le portrait de son cocher favori à la représentation d'un concile œcuménique, mais aucun texte ne nous autorise à affirmer que des thèmes de mythologie païenne aient figuré dans ce décor. S'il en avait été ainsi, le scandale eût été assez grand pour que les écrits des partisans des images nous en eussent conservé quelque écho.

En réalité les iconoclastes n'avaient pas plus de tendresse pour le paganisme que les orthodoxes et c'était justement comme une survivance de l'idolâtrie païenne qu'ils flétrissaient les icones. Le goût de la mythologie qui apparaît sur les coffrets s'explique bien plus naturellement par la renaissance de l'humanisme à l'époque de la dynastie macédonienne. Ces coffrets ont été créés pour satisfaire le goût de l'antiquité classique puisé par les Byzantins dans les leçons de l'Université Impériale, restaurée par le César Bardas en 856, par Constantin Porphyrogénète entre 945 et 949, par Constantin Monomaque en 1045 et protégée par les Comnènes au XII^e siècle. C'était l'époque où la lecture d'Homère était si répandue à Byzance qu'un simple passant voyant le cortège de Sclérène, la belle favorite de Constantin IX, prononçait à mi-voix le vers fameux où les vieillards troyens témoignaient leur admiration pour Hélène et où l'impératrice Eudokia, élève de Psellos, dédiait à son mari un ouvrage intitulé « *Ionia* », où elle avait rassemblé les généalogies et les métamorphoses des dieux. Comment ne pas supposer que ces coffrets d'ivoire aient pu être imaginés pour l'usage de ces lettrés? Il ne faut pas chercher une autre explication de la fréquence de ces thèmes mythologiques qui se rencontrent à la même époque sur des manuscrits religieux, comme le Grégoire de Nazianze de Jérusalem.

Il n'y a non plus aucune raison d'admettre que les coffrets à thèmes bibliques soient forcément postérieurs aux œuvres purement profanes. Le coffret

de Reims nous offre justement le mélange des deux ordres de thèmes et la présence du dieu Ploutos sur le coffret de Darmstadt est significative à cet égard.

Il faut donc reprendre cette enquête en utilisant les faits que nous avons essayé de rassembler. Sur ces faits, sur le monde est minée la dis-l'origine orientales qui sont manent de cette influence apparaît aussi les thèmes certains coffrets. Bruxelles a en importance. Ses motifs zoologiques sont exempts de classique. C'est la Perse sassanide qu'il faut se en découvrir l'origine. Son lion blessé de deux flèches, ses paons buvant dans un calice, son aigle déchirant un antilope, son léopard attaquant un cerf, ont leurs équivalents sur ces étoffes. Un homme au costume barbare attaqué par un ours fait songer à l'époque des invasions. Un athlète étouffé n'a rien de l'Hercule de

Et surtout dont le pelage est tagé des antilopes, correspondait aux procédés

persan et de l'art des barbares qui lui est apparenté. Le pelage de l'ours qui dévore un homme est fait de points nattés et entrecroisés. Le mouchetage du lion et du léopard rappelle celui des animaux qui soutiennent les coupes du trésor de Pétroussa. Les mêmes procédés et les mêmes thèmes apparaissent sur

sembler. Un de lequel tout le d'accord, discussion. C'est tale des rosettes-l'élément percoffrets. Mais de l'Orient nettement sur eux-mêmes de frets. Celui de particulier une considérable. morphes sont toute influence aux étoffes de nide ou arabe reporter pour à l'art sarmate invasions. Un fant un lion, commun avec l'art classique. la manière et le mouchetage sont inpond tout à dés de l'art



FIG. 15. — BALUSTRADE DU CHŒUR DE LA CATHÉDRALE DE TORCELLO.

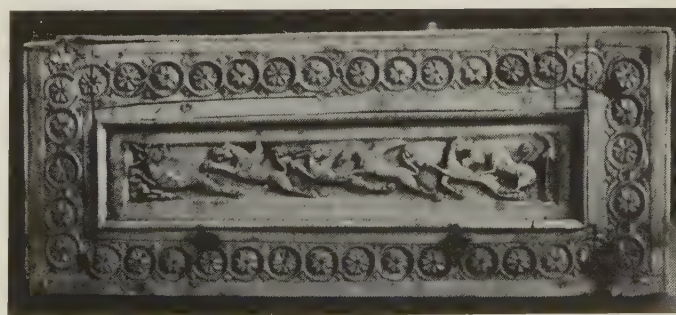


FIG. 16. — COFFRET D'IVOIRE. (Ravenna, Musée National.)

les panneaux encastrés dans les façades de la Petite Métropole ou conservés au Musée byzantin d'Athènes. Enfin le dessin mou et irrégulier, le manque de proportions entre les animaux, tous à une échelle différente, indiquent la dégénérescence d'un art millénaire.

A la même inspiration se rattache un des longs côtés du coffret de Ravenne, dont le couvercle est orné de *putti* de style hellénistique. Des griffons galopant et poursuivant des proies rappellent les motifs des plus beaux poignards mycéniens et le rapprochement est d'autant plus indiqué que ces animaux offrent un exemple très net du galop volant, inconnu à l'art classique, comme l'a montré M. S. Reinach, mais fréquent dans l'art égéen et l'art sassanide¹.

C'est donc en Orient, dans la Perse sassanide, qu'il faut chercher, l'origine première de ces coffrets. Un ouvrage analogue du Musée de Cluny (catalogue n° 1374), attribué d'une manière un peu vague à « l'art oriental », montre en quelque sorte la transition entre la Perse et Byzance. Il est orné d'incrustations suivant une technique de caractère arabe. Les ornements sont faits de figures géométriques et aussi de rosettes aux feuilles épineuses, semblables à celles des coffrets byzantins. Enfin les faces sont interrompues par des cadres rectangulaires, renfermant des panneaux d'ivoire en relief, traités suivant la technique byzantine et représentant des griffons.

On sait qu'à la fin de la crise iconoclaste, sous le règne de Théophile (829-842), un art orientalisant, importé de Bagdad, s'était introduit à Byzance. Il est vraisemblable que les coffrets d'ivoire à thèmes zoomorphes, ainsi que les panneaux sculptés, remployés au XI^e siècle à la Petite Métropole d'Athènes, se rattachent à ce mouvement.

Mais les modèles orientaux ont été retravaillés et modifiés par des maîtres tout imbus d'inspiration classique. Nous avons essayé d'expliquer en particulier pour quelle raison la mythologie s'est introduite sur ces coffrets. On pourrait supposer que les ivoiriers byzantins ont puisé simplement leurs thèmes sur des monuments antiques ou chrétiens, et il a pu en être ainsi. Mais tout nous montre qu'ils ont dû avoir à leur disposition des modèles métalliques, et, comme nous l'avons vu, les effigies monétaires qu'ils ont reproduites, plus ou moins déformées, rappellent celles d'Antiochus Soter. Il semble donc bien que c'est à l'art d'Antioche qu'il faut rattacher ces modèles. Il s'est développé à Antioche au VI^e siècle une magnifique école d'argentiers qui a produit des œuvres comme les patènes de Riha et de Stûma, comme le calice Tyler, comme les pièces du trésor de Kérinya (île de

1. L. Bréhier. *Le motif du galop volant sur une cassette d'ivoire byzantine*. *Revue Archéologique*, 1911, I p. 428-432.

Chypre). Il est vraisemblable que les coffrets métalliques, prototypes de nos coffrets d'ivoire, sont sortis de cette école et ont été apportés à Constantinople. Ce n'est là qu'une hypothèse, mais qui s'appuie du moins sur quelques faits précis.

Il est très délicat de déterminer la chronologie de nos coffrets d'ivoire et on ne peut le faire qu'après des comparaisons avec des ivoires religieux bien datés. On sait combien ils sont rares et quel désaccord sépare les byzantinistes au sujet d'un

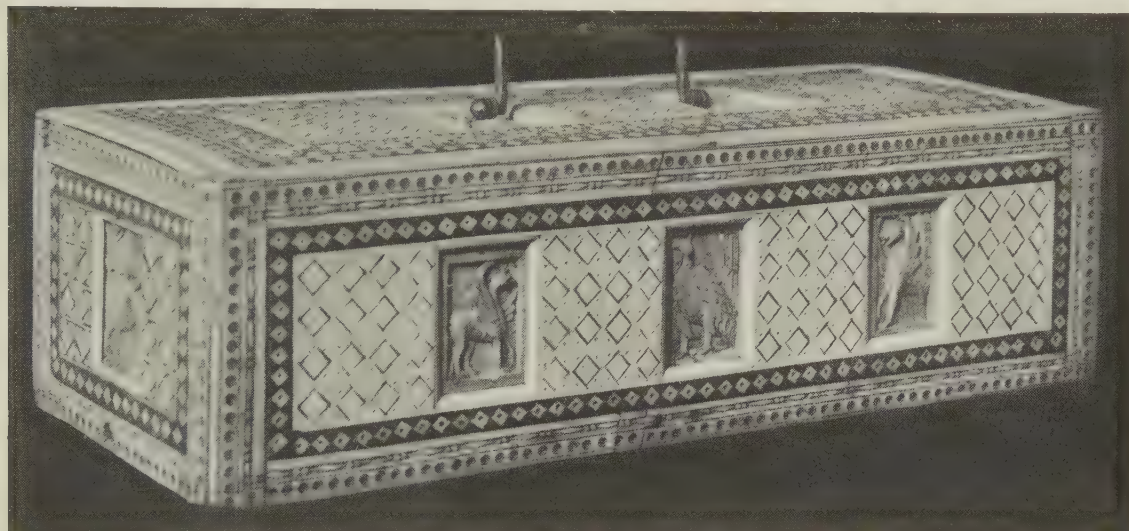


FIG. 17. — COFFRET D'IVOIRE. (Musée de Cluny.)

de ceux qui paraissent les mieux datés, l'ivoire de Romain et d'Eudoxie au Cabinet des Médailles¹.

Du moins le coffret religieux de Florence nous fournit un indice précieux. Très supérieur à l'ivoire de Léon VI du Musée de Berlin, il peut être rapproché des plus beaux ivoires du x^e siècle. On comparerait volontiers son style correct, mais un peu sec à celui du reliquaire de Cortone, au nom d'un empereur Nicéphore sur lequel malheureusement on ne s'accorde pas, mais qui doit être Nicéphore Phocas (963-969). Les bustes placés dans des médaillons d'un triptyque de la Crucifixion (Paris, Cabinet des Médailles), ont de grands rapports avec ceux du coffret de Florence qui doit remonter ainsi à la deuxième moitié du x^e siècle.

Nous pouvons admettre que l'ensemble des coffrets d'ivoire conservés est

1. Cet ivoire regardé comme figurant Romain IV (1067-1071), représenterait, d'après M. Tyler, Romain II (959-963) (Congrès des Études Byzantines à Belgrade 1927). Mais Romain II était âgé de 5 ans lorsqu'il épousa Eudoxie, morte en 944. L'ivoire d'Otton II et de Theophano (973-983) au Musée de Cluny n'en est pas moins une copie de celui du Cabinet des Médailles.

antérieur à cette époque, qu'un certain nombre lui appartiennent et qu'un très petit nombre la dépassent.

Le coffret de Bruxelles apparaît comme l'un des plus archaïques et peut remonter à la fin de l'époque iconoclaste (milieu du ix^e siècle). Celui de Ravenne avec son décor mixte doit être d'une époque très voisine.

La plupart des coffrets à thèmes mythologiques et profanes, avec leurs figurines trapues doivent dater de l'époque de Basile le Macédonien et de Léon VI (deuxième moitié du ix^e siècle). Plusieurs coffrets bibliques, entre autres celui de Darmstadt, en sont contemporains. En revanche les fragments de Pesaro présentent la même décoration d'arcades que le coffret religieux de Florence.

Enfin le coffret de Reims, très supérieur par le style de ses personnages à la plupart de ces monuments, appartient à l'époque d'apogée de l'école des ivoiriers de Constantinople, quelle que soit la date que les archéologues attribuent à cet épanouissement, mais vraisemblablement au milieu du x^e siècle. Il offre dans un cadre minuscule des qualités comparables à celles des plus beaux ivoires byzantins, du triptyque de Harbaville du Louvre ou du groupe des apôtres partagé entre Vienne et Venise. Si par son échelle réduite il ne relève pas du grand art, il en offre du moins l'image.

LOUIS BRÉHIER



FIG 18. — TÉTRADRACHMES D'ANTIOCHUS SOTER,
ROI DE SYRIE.



NOTRE-DAME DE PARIS. Bandeau d'ornement de la tribune de la nef.

LA PREMIÈRE FLORE GOTHIQUE AUX CHAPITEAUX DE NOTRE-DAME DE PARIS

IL y a peu de chapiteaux qui puissent rivaliser pour la beauté avec ceux du chœur et de la nef de Notre-Dame de Paris. Il y en a peu aussi qui offrent à l'étude autant d'intérêt. C'est que les chapiteaux de Notre-Dame, exécutés dans les quarante dernières années du ^{xii}e siècle, appartiennent à la flore gothique naissante. Or, s'il est toujours intéressant d'observer la naissance d'une forme d'art, il est



FIG. I. — NOTRE-DAME DE PARIS. Chapiteau du chœur.

particulièrement captivant d'assister à l'élaboration de la flore gothique : très vite elle se dégage de la flore antérieure sous l'empire d'une idée nouvelle et produit du premier coup des chefs-d'œuvre. Les chapiteaux de Notre-Dame de Paris sont les plus beaux et les plus importants témoins de cette magnifique éclosion.

N'est-il pas surprenant qu'ils n'aient jamais été étudiés ? Viollet-le-Duc, dans son *Dictionnaire d'architecture*, au mot *flore*, ne fait que les citer. D'ailleurs, sa manière de comprendre la première flore gothique est contestable : il y voit un grand nombre d'espèces interprétées.

Après lui, Lambin, dans sa *Flore gothique*, n'a fait que reprendre ses idées ; et depuis, dans les ouvrages généraux, tous les auteurs qui ont parlé de la première flore gothique se sont contentés de l'admirer sans chercher à l'expliquer. Je voudrais essayer de faire mieux ici en analysant les chapiteaux de Notre-Dame de Paris¹.

D'abord ceux du chœur, élevé de 1163 à 1177.

Quoique tous différents, ils sont tous du même type (fig. 1, 10, et 31), tous ornés d'un même motif. C'est une large feuille, très simple, sans aucune inden-



FIG. 2.

tation, sans tige ; sa base n'apparaît pas le plus souvent, et son sommet se perd dans un enroulement en volute. Elle se réduit donc à deux courbes convexes, symétriques par rapport à sa nervure médiane (fig. 2) — encore cette nervure n'est-



FIG. 3.

elle pas toujours tracée. Mais son relief, son modelé, son mouvement lui donnent tant de vie qu'on pense en la voyant à quelque belle feuille naturelle. Aussi, ceux qui ont parlé d'elle ont-ils voulu lui donner un nom ; ils l'ont appelée feuille de nénuphar. Pourquoi ?

Est-ce parce qu'elle est grande ? — Mais, quand on examine attentivement les chapiteaux du chœur de Notre-Dame, on remarque, entre les feuilles très grandes, qui frappent d'abord, d'autres feuilles plus petites, beaucoup plus petites parfois, sœurs des premières dont elles ont exactement la forme et l'aspect. Peut-on penser encore en les voyant D'ailleurs, pourquoi l'ar-

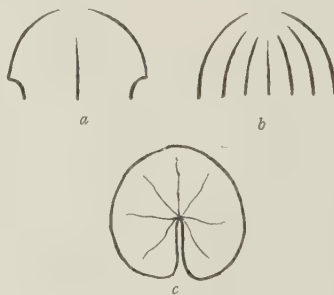


FIG. 4.

feuille très grande aurait-il modelé une feuille géante ? feuille de dimensions mo-

qu'il lui plaisait. présente sur ses bords au- sont nombreuses les espè- pées : le plantain, le lilas, les feuilles de lierre des rameaux supérieurs, toutes les légumineuses comme le pois et le haricot, et bien d'autres ! Et pourquoi le sculpteur n'aurait-il pas pris pour modèle une feuille légèrement découpée dont il aurait supprimé les dents pour donner aux contours plus de fermeté ?

Est-ce enfin parce qu'elle est à peu près ronde ? — Que de feuilles naturelles

à des feuilles de nénuphar ? tiste voulant sculpter une pris nécessairement pour Il pouvait s'inspirer d'une destes et l'agrandir autant

Est-ce parce qu'elle ne cune découpe ? — Elles ces à feuilles non décou- la pervenche, le pommier,

1. Cet article, extrait de ma thèse à l'École du Louvre (1921), est un chapitre d'un ouvrage qui paraîtra prochainement sous ce titre : *La sculpture d'ornement au moyen âge* (H. Laurens, édit.).

sont ainsi ! Il suffit d'ouvrir un livre de botanique ; on y trouve quantité de noms d'espèces suivis de l'épithète significative : *rotundifolia* ; il y a le plantain à feuille ronde, le géranium à feuille ronde, la violette à feuille ronde, la pyrole à feuille ronde, la menthe à feuille ronde, et tant d'autres ! Il est vrai que ces feuilles ne sont pas toujours rigoureusement rondes, mais il en est justement ainsi de la feuille sculptée : quand elle ne se termine pas par une volute, ses deux courbes font entre elles un angle en se rejoignant (fig. 3 et 1).

Parfois la feuille sculptée présente à sa base deux échancrures en quart de cercle (fig. 4, a et 31) ; or la feuille de nénuphar n'est pas échancrée (fig. 4, c). Parfois aussi la feuille sculptée est sillonnée de nervures parallèles à ses bords (fig. 4, b et 5), alors que la feuille de nénuphar a des nervures divergentes (fig. 4, c).

Il n'y a donc aucune raison de voir une feuille de nénuphar dans la feuille sculptée du chœur de Notre-Dame de Paris.

Puisque la première feuille gothique n'est pas une feuille de nénuphar, qu'est-elle donc ?

Pour l'identifier, il faut observer ses particularités spécifiques. Or elle n'en a aucune ; elle n'a, des feuilles naturelles, que la forme générale. Toute feuille simple, en effet, qu'elle soit entière, dentée ou lobée, s'inscrit toujours entre deux courbes convexes, symétriques par rapport à sa nervure médiane (fig. 6). Composée uniquement de ces deux courbes, la première feuille gothique est, non pas une feuille déterminée, mais la feuille ramenée à ses données essentielles, à sa forme générale, la feuille généralisée.

Cette opération intellectuelle de généralisation n'était-elle pas un peu abstraite, un peu savante pour des primitifs ? — C'est, au contraire, une opération très simple et qui s'effectue spontanément dans le cerveau des enfants. Fabre le dit quelque part dans ses admirables *Souvenirs entomologiques* : « l'enfant est un grand généralisateur » ; n'observant pas les détails, il ne distingue pas les espèces, il ne connaît pas le pinson, le moineau, l'hirondelle, mais l'oiseau en général ; et s'il veut dessiner une feuille, il ne représente pas une feuille de lierre, ni une feuille de chêne, ni une feuille de vigne, mais il trace simplement les deux courbes génératrices de toute feuille, il dessine sans le savoir une feuille généralisée. Nos premiers sculpteurs gothiques étaient comme des enfants à l'égard de la nature puisqu'ils cherchaient à l'imiter pour la première fois. Comme des enfants, ils n'ont vu que les caractères généraux, ils ont fait instinctivement des feuilles

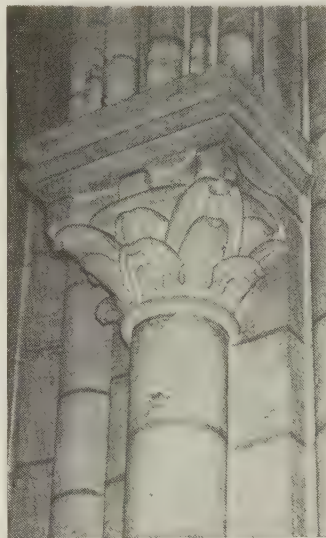
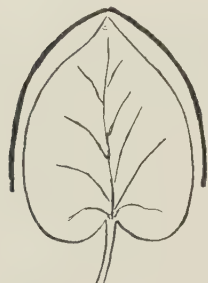


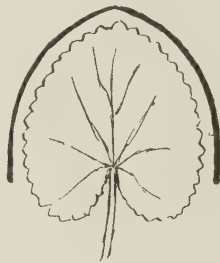
FIG. 5. — NOTRE-DAME DE PARIS.
Chapiteau de la tribune du chœur.

généralisées. Et comme les enfants, sans doute, ils généralisaient sans le savoir ; ils ne songeaient qu'à faire des feuilles très simples en supprimant tous leurs détails pour leur donner un caractère monumental. C'était leur enlever leur espèce, et c'était bien généraliser.

La feuille idéale ainsi créée devint pour eux un thème très souple qu'ils



Feuille entière. LILAS.



Feuille dentée. VIOLETTE.



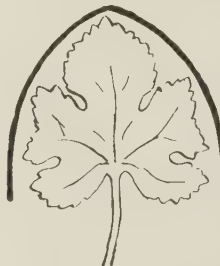
Feuille lobée. CHÊNE.



Feuille lobée. AUBÉPINE.



Feuille lobée. LIERRE.



Feuille lobée. VIGNE.

FIG. 6.

plîèrent à toutes les nécessités de la décoration, et qu'ils traitèrent avec une étonnante fantaisie, sans même respecter les données de la nature. C'est ce que prouve un examen plus approfondi des chapiteaux du chœur de Notre-Dame de Paris.

Observons les échancrures qui apparaissent très souvent à la base de la feuille (fig. 31). Elles décrivent une courbe rentrante qui forme avec le bord de la feuille un angle aigu (fig. 4, a). Or, aucune feuille naturelle n'est échancrée de cette manière ni d'une manière approchante. Si l'on veut connaître l'origine de cette coupe, ce n'est pas dans la nature qu'il faut chercher, mais dans l'agencement des motifs autour des corbeilles (fig. 7). Deux grandes feuilles étant juxtaposées (fig. 8, 1), le décorateur a mis entre elles, à leur base, une toute petite feuille pour cacher leur jonction et éviter ainsi l'impression de glissement que l'œil ne manquerait pas d'éprouver si les deux motifs étaient posés bord à bord. Il a ménagé au-dessus de la petite feuille un intervalle AB entre les deux grandes, intervalle représentant l'écart qui existerait entre leurs courbes si elles se

prolongeaient jusqu'en C. Il avait donc l'idée de faire de grandes feuilles *sans échancrures* dont la base était masquée par une petite (fig. 7, chapiteau central). Mais quand la place fit défaut, dans les chapiteaux de moindre diamètre (fig. 7, les deux chapiteaux immédiatement à droite et à gauche du chapiteau central), l'intervalle AB fut supprimé (fig. 8, 11). Les portions de feuille n'ayant plus leur place derrière la petite semblent ne pas exister, et l'on voit la grande feuille comme si elle était entaillée de chaque côté, à la base, d'une échancrure en

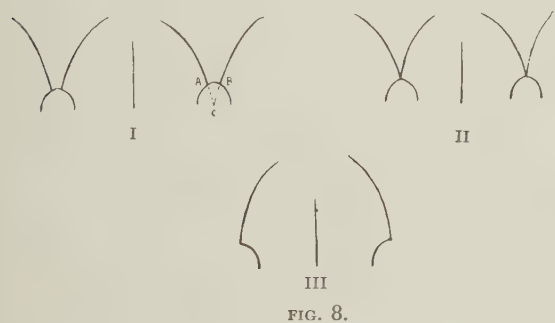
quart de cercle (fig. 8, III). Ainsi, les types intermédiaires que nous observons ici dans les tribunes du chœur de Notre-Dame de Paris, mais qui se sont élaborés dans les édifices antérieurs, notamment à la cathédrale de Laon, ont amené les décorateurs à créer le type de la feuille échancrée, telle qu'on la voit constamment à Notre-Dame et dans les édifices de la seconde moitié du XII^e siècle. Cette création, on le voit, ne doit rien à la nature, elle est essentiellement décorative, ce sont des combinaisons de motifs qui l'ont engendrée.

En voici une autre qui montre bien aussi quelle liberté s'octroyèrent nos premiers décorateurs gothiques à l'égard de la flore naturelle. Aux angles des chapiteaux, les grandes



FIG. 7. — NOTRE-DAME DE PARIS. Chapiteaux de la tribune du chœur.

feuilles se recourbent à leur sommet et s'enroulent en une grosse volute qui renforce très ingénieusement les angles des tailloirs (fig. 10). Les autres grandes feuilles qui entourent les corbeilles font généralement de même, par harmonie, et aussi parce que leurs volutes très saillantes déterminent sur la masse des



chapiteaux de beaux jeux d'ombre et de lumière. Ces volutes, examinons-les avec attention (fig. 12). Chacune est composée de trois petits motifs juxtaposés : feuilles ou enroulements en spirale. Ainsi, c'est la grande feuille qui porte à son sommet ces trois petites feuilles et ces enroulements... Quelle invraisemblance ! Où verrons-nous cela

dans la nature ? — Ici encore ce n'est pas dans la nature qu'il faut chercher : la volute est une survivance romane, et sa division en trois petits motifs est une gracieuse fantaisie des premiers sculpteurs gothiques.

Il y a enfin, dans le chœur et surtout dans les bas-côtés et dans les tribunes du chœur de Notre-Dame de Paris, des chapiteaux ornés de motifs

bizarres (fig. 11, 14 et 15). Ce sont des languettes *asymétriques* qui se terminent le plus souvent par un enroulement en spirale ou par une petite feuille pliée en deux, et qui s'affrontent deux à deux par le sommet (fig. 13). Voilà encore un motif qui ne vient pas de la nature puisque toutes les feuilles sans exception sont symétriques. Qu'est-ce donc ? — C'est, semble-t-il, l'aboutissement d'une série



FIG. 10. — NOTRE-DAME DE PARIS.
Chapiteau du chœur.



FIG. 11. — NOTRE-DAME DE PARIS.
Chapiteau du déambulatoire.

de combinaisons que l'on peut suivre. Devant la grande feuille, avec ou sans échancrures (fig. 16), il y a souvent une feuille plus petite ; et ainsi le champ du motif se trouve divisé l'un au centre (A) en autres (B et C) de forme gnant au sommet. Or, compartiments latéraux de deux demi-gousses, et partiment central par un et 18) : on sent que le dans l'ensemble du motif accordé un intérêt parti-



FIG. 12.

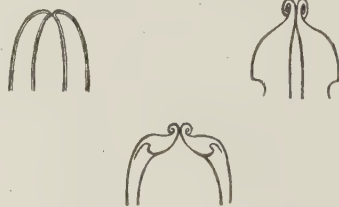


FIG. 13.

timents latéraux dans les-ments d'un décor très original. Alors il s'est livré à une opération étrange : il a disloqué le motif et, sans se soucier de l'invraisemblance, il a isolé les compartiments latéraux. Ce sont ces portions, ces languettes de feuille, avec ou sans échancrures, que nous reconnaissons dans les motifs si intrigants de certains chapiteaux de Notre-Dame. Quant aux petites feuilles qui se recourbent souvent au sommet de ces motifs, elles s'expliquent aisément aussi. La volute qui couronnait la grande feuille avant son démembrement était composée de trois

en trois compartiments : forme de feuille ; les deux *asymétrique* et se rejoignent fréquemment, les deux sont creusés à la manière nettement séparés du com- filet en saillie (fig. 17 sculpteur a cessé de voir une feuille, et qu'il a culier aux deux compar- quels il a aperçu les élé-

éléments juxtaposés, petites feuilles ou enroulements (fig. 19, I et II), dont les deux latéraux (b, c) étaient l'amortissement des compartiments B et C : c'étaient les courbes enveloppantes de ces deux figures B et C qui se prolongeaient en s'enroulant sur elles-mêmes ou en décrivant ces petites feuilles contournées. Quand les sculpteurs décomposèrent la grande feuille en trois parties, ils



FIG. 14. — NOTRE-DAME DE PARIS.
Chapiteau du déambulatoire.



FIG. 15. — NOTRE-DAME DE PARIS.
Chapiteau du déambulatoire.

décomposèrent en trois parties également la volute terminale, gardant aux figures B et C isolées et affrontées leur habituel couronnement (fig. 19, III, IV et 32). Ainsi fut créé ce motif invraisemblable mais très décoratif qui joua un grand rôle dans la seconde moitié du XII^e siècle.

On le voit : ce n'était pas en observant la nature que les maîtres de la première flore gothique imaginaient des motifs nouveaux. C'était en se livrant à des jeux de lignes, à des combinaisons et à des décompositions de figures sur le thème fondamental qu'ils avaient adopté : la feuille généralisée.

Et maintenant que nous connaissons cette première feuille gothique, une question se pose : d'où vient-elle ? Les décorateurs l'ont-ils imaginée



FIG. 16.

spontanément, ou bien ont-ils été amenés à la concevoir par la vue de quelque motif déjà existant ? Cherchons donc dans la décoration romane s'il existe un prototype de la feuille généralisée. Sans aucun doute, le voici (fig. 20). Comment ne pas le reconnaître dans ces grosses feuilles à volutes qui ornent les chapiteaux de la crypte de l'Abbaye-aux-Dames, à Caen ? Et c'est là un exemple entre mille, car ce type de chapiteau a joui d'une grande faveur dès le XI^e siècle partout en France, mais surtout dans le nord, le nord-ouest et le centre.

Ces grosses feuilles romanes si répandues ne sont pas des *feuilles d'eau* comme

on l'a dit souvent, ce sont des feuilles d'acanthé simplement épanelées. Dès l'antiquité, les Romains reproduisant l'acanthé grecque se contentaient parfois de l'épaneler : ils indiquaient seulement ses contours et laissaient sa surface absolument plate et nue¹. Ce procédé de simplification fut employé par tous les arts qui s'inspirèrent directement ou indirectement de l'art romain. Dans



FIG. 17. — NOTRE-DAME DE PARIS.
Chapiteau du déambulatoire.



FIG. 18. — NOTRE-DAME DE PARIS.
Chapiteau du déambulatoire.

l'art syrien, dans l'art byzantin, dans l'art musulman, on voit des chapiteaux dérivés du corinthien dont les feuilles d'acanthé sont simplement épanelées. Mais c'est en France qu'il nous importe surtout de retrouver le type romain. Or on peut le suivre dans nos chapiteaux de siècle en siècle depuis l'époque gallo-romaine. La feuille d'acanthé épanelée fut le motif de prédilection des

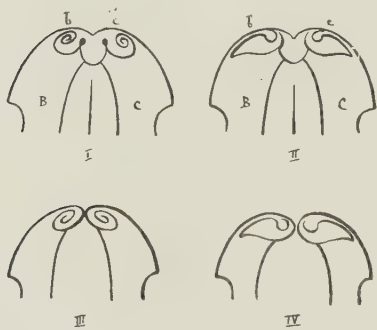


FIG. 19.

décorateurs mérovingiens et carolingiens : elle était d'une exécution si facile ! Sa surface sans aucun modelé lui a fait donner le nom bien mérité de *feuille plate*. Parfois, quelques stries imitant



FIG. 20. — CAEN, ÉGLISE DE LA TRINITÉ.
Chapiteau de la crypte.

plus ou moins grossièrement les découpures profondes d'une feuille refendue montrent que l'on n'avait pas oublié son identité. Aux angles des chapiteaux et souvent même au milieu des faces, elle se recourbe en un lourd enroulement,

1. Voir Robert de Lasteyrie, *L'architecture religieuse en France à l'époque romane*, p. 605-606.

survivance abâtardie de la volute corinthienne. Et ainsi la feuille d'acanthé épanelée des Romains arriva aux décorateurs romans qui en firent un constant usage.

Dans le second quart du ^{xii}e siècle, alors qu'elle élaborait les éléments de l'architecture gothique, l'Ile-de-France employa beaucoup la feuille d'acanthé épanelée ou feuille plate. Que de fois on la rencontre voisinant avec des voûtes d'ogives primitives ! Pour n'en citer qu'un seul exemple, la voici, à Paris même, sur un des chapiteaux du chœur de Saint-Martin-des-Champs (fig. 21). Le troisième quart du ^{xii}e ne l'abandonna pas : avant 1163 elle est dans les cathédrales de Noyon, de Senlis et de Laon, absolument plate encore, mais moins lourde, taillée par des mains plus habiles. A Laon elle s'élance même avec une certaine élégance ; on douterait peut-être de son espèce si elle n'était parfois plus ou moins sommairement refendue.

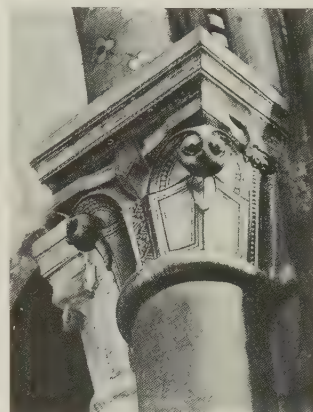


FIG. 21.
SAINT-MARTIN-DES-CHAMPS.
Chapiteau de l'abside.

Ce sont évidemment ces feuilles plates qui ont suggéré aux sculpteurs de Notre-Dame de Paris l'idée de la première feuille gothique. Celle-ci, avec son relief, son modelé, son aspect vivant, diffère profondément, certes, de la feuille plate, mais elle en dérive : n'est-elle pas, elle aussi, grande et simple, sans détails, sans base, et terminée le plus souvent par une grosse volute ? La filiation semble certaine. D'ailleurs, nos premiers gothiques n'ont pas pris à la décoration romane que l'idée de cette feuille, mais aussi bien des motifs qu'ils ont copiés fidèlement. Que l'on examine avec soin, à Notre-Dame de Paris, les chapiteaux du chœur, de ses bas-côtés et de ses tribunes. On y verra des feuilles refendues (fig. 23), des petites feuilles pliées



FIG. 22.

en deux et à bord dentelé (fig. 24), des grappes dressées sur des hampes rigides (fig. 24), des bagues réunissant en faisceau plusieurs tiges feuillues (fig. 25), des volutes linéaires (fig. 26), des perles ornant les ner-

vures des feuilles (fig. 35). Ce sont là motifs d'ornementation dont la qualité romane est bien connue. Mais en voici un qui n'a jamais été étudié et qui revient sans cesse dans nos chapiteaux de Notre-Dame : c'est un cordon de petites feuilles juxtaposées, avec ou sans nervure médiane, le plus souvent séparées les unes des autres par un œillet (fig. 22). Est-ce dans la nature que les artistes de Notre-Dame ont trouvé l'idée de ce motif ? — Non, c'est un motif roman qu'ils ont reproduit sans le modifier. Suivons-le rapidement dans l'histoire.

Il apparaît d'abord, semble-t-il, chez les Romains où il forme la garniture de la cuirasse de parade à courte jupe. Presque toutes les cuirasses de parade romaine étaient ornées au bas de la taille et aux emmanchures de ces petites feuilles découpées. On en verra un exemple dans le diptyque d'ivoire de la cathédrale

d'Aoste¹ où l'empereur Honorius est représenté debout sur chacun des deux panneaux (fin du iv^e ou début du v^e siècle).

Cet ornement passa vite dans la sculpture puisqu'on le voit dès le v^e ou le vi^e siècle sur le sarcophage de l'évêque saint Théodore, à l'église Saint-Apollinaire-in-Classé de Ravenne². On le retrouve dans les ivoires carolingiens, ici ornant une archivolté (fig. 27, 1), là bordant une grande feuille (fig. 27, 11). Il



FIG. 23. — NOTRE-DAME DE PARIS. Chapiteau du chœur.

Il joue son rôle aussi dans la miniature carolingienne où le voici, par exemple (fig. 28), décorant la base d'une colonne et suivant les contours de feuilles fantaisistes. Les sculpteurs romans à leur tour s'en emparèrent, et ils s'en servirent beaucoup. A Auxerre on le voit dans une archivolté d'un clocher³; à Vézelay il court sous le tailloir d'un chapiteau du narthex⁴; il tourne autour d'un petit tympan de l'église Saint-Paul de Varax (Ain)⁵, et autour de la petite baie de Charlieu⁶. A Amboise, il forme sur un chapiteau de l'église Saint-Denis-hors



FIG. 24. — NOTRE-DAME DE PARIS. Chapiteaux de la tribune du chœur.

1. Reproduction dans *la Gazette des Beaux-Arts*, 1926, 1^{er} semestre, p. 189.

2. Reproduction dans André Michel, *Histoire de l'Art*, t. I, 1^{re} partie, p. 385.

3. Reproduction dans C. Martin, *L'art roman en France*, t. I, pl. XXIX.

4. Reproduction dans E. Mâle, *L'art religieux du XII^e siècle en France*, p. 237.

5. Reproduction dans Kingsley Porter, *Romanesque sculpture of the pilgrimage roads*, vol. II, pl. 91.

6. Moulage au Musée de Sculpture comparée du Trocadéro.

des guirlandes que des oiseaux tiennent dans leurs becs¹. Il se découpe souvent, comme dans l'ornementation carolingienne, au bord de grandes feuilles, par



FIG. 25. — NOTRE-DAME DE PARIS.
Chapiteaux de la tribune du chœur.



FIG. 26. — NOTRE-DAME DE PARIS.
Chapiteaux de la tribune du chœur.

exemple (fig. 29) dans un chapiteau de Vézelay et dans un chapiteau de la cathédrale du Puy. Sur un chapiteau de l'église Saint-Martin d'Ainay, à Lyon, il forme les bagues qui resserrent en faisceau les tiges feuillues (fig. 30). Il serait impossible d'énumérer tous les usages qu'en firent les sculpteurs romans. Mais en voici un encore qui mérite d'être mentionné : sur de nombreux chapiteaux romans, la sirène-poisson est représentée tenant dans ses mains les extrémités de ses deux queues dont la naissance est généralement masquée par une ceinture. Or cette ceinture est souvent faite de petites feuilles juxtapo-

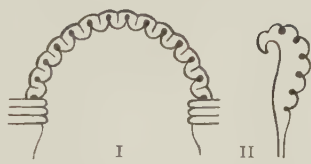


FIG. 27. — IVOIRES CAROLINGIENS.



FIG. 28.
MINIATURES CAROLINGIENNES.



FIG. 29.

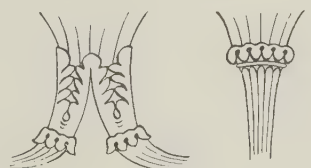


FIG. 30. — SCULPTURES ROMANES.

sées, comme sur un chapiteau de Glaine-Montaigut (Puy-de-Dôme) ; et sur un chapiteau de l'église de Brioude, ces petites feuilles, séparées par un œillet, composent exactement le motif que nous retrouvons partout depuis l'armure de parade romaine.

Revenons aux chapiteaux de Notre-Dame de Paris. Nous y voyons maintes fois le même motif, identiquement reproduit, tantôt dans les volutes, tantôt dans les intervalles des motifs principaux, tantôt suivant les contours des grandes feuilles, tantôt formant la

1. Reproduction dans C. Martin, *L'art roman en France*, t. I, pl. LXVII.



FIG. 31. — NOTRE-DAME DE PARIS. Chapiteau du chœur.



FIG. 32. — NOTRE-DAME DE PARIS. Chapiteau du chœur.



FIG. 33. — NOTRE-DAME DE PARIS. Chapiteau de la nef.



FIG. 34. — NOTRE-DAME DE PARIS. Chapiteau de la nef.

bague réunissant plusieurs tiges (fig. 36 et 38 à 40). Voilà donc encore un motif roman qui a été conservé par les créateurs de la première flore gothique.

Et ce sont aussi des procédés, des agencements, des principes de composition qui passèrent de la décoration romane dans la décoration gothique où ils persistèrent longtemps. Ainsi, sous les œillets qui séparent les petites feuilles juxtapo-

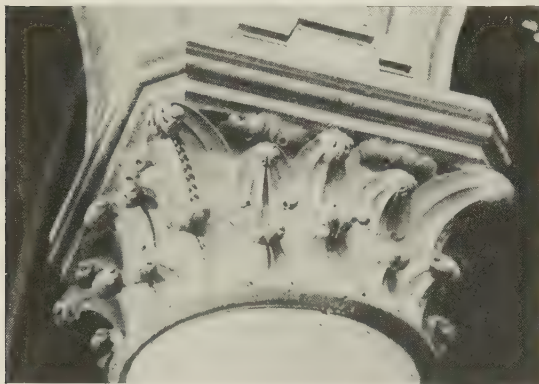


FIG. 35. — NOTRE-DAME DE PARIS. Chapiteau de la nef.

sées, les sculpteurs romans donnaient quelques coups de ciseau décrivant trois ou quatre courbes concentriques et décroissantes ou un petit triangle curviligne (fig. 37, II), ils imitaient ainsi les enjolivements que les miniaturistes obtenaient d'un coup de plume ou de pinceau (fig. 37, I). Les décorateurs gothiques firent de même à Notre-Dame, non seulement dans le chœur, mais encore dans la nef (fig. 43) ; et non seulement à Notre-Dame, mais partout

où ils produisirent leur flore, jusqu'au milieu du XIII^e siècle.

Ils gardèrent aussi de l'éducation romane qu'ils avaient reçue le principe, oriental d'origine, de disposer les motifs symétriquement, en les affrontant deux à deux. Dans la décoration romane, c'étaient souvent des oiseaux, des quadrupèdes, des monstres qui s'affrontaient, mais aussi des feuilles et des volutes. Ce sont ces derniers motifs qui se retrouvent affrontés dans les premiers



FIG. 36. DÉTAILS DES CHAPITEAUX DE NOTRE-DAME.

chapiteaux gothiques d'où la faune est complètement bannie.

Enfin, c'est la composition du chapiteau tout entier qui rappelle celle des chapiteaux ro-



I. Miniatures carolingiennes.



II. Sculptures romanes et gothiques.

FIG. 37.

mans dérivés du corinthien : même manière d'agencer les feuilles autour de la corbeille et d'enrouler des volutes sous les angles des tailloirs. Même disposition fréquente, à la base du chapiteau, de petites feuilles semblables posées côte à côte et formant comme une collerette (fig. 11). Et l'on retrouve aussi dans la plupart des chapiteaux du chœur de Notre-Dame de Paris jusqu'à la moulure caractéristique du tailloir corinthien, cette moulure qui fait saillie aux angles et au milieu

des faces, et qui décrit une courbe rentrante dans les intervalles (fig. 10, 11, 14, 15, 17, 18, 32...). On voit tout ce que les premiers chapiteaux gothiques doivent à l'art roman. Il n'y a pas un seul de leurs motifs qui ne dérive d'un motif antérieur. Et pourtant, quelle différence entre les meilleurs chapiteaux romans à feuillages et les chapiteaux du chœur de Notre-Dame de Paris ! L'art gothique, en repre-



FIG. 38. — NOTRE-DAME DE PARIS. Chapiteau du chœur.



FIG. 39. — NOTRE-DAME DE PARIS. Chapiteau du chœur.

nant les vieux thèmes que le roman lui avait légués, les a vivifiés par l'observation de la nature. S'il a reproduit les petits motifs sans les modifier, il a complètement métamorphosé — on peut dire recréé — le motif essentiel, la grande feuille, en lui donnant par le modelé l'apparence de la vie ; il a transformé la feuille plate, inerte, en une feuille vivante, grasse et souple, charnue et comme gonflée de sève. En même temps, il a régénéré la volute terminale, épaisse et lourde, de la feuille romane : il lui a donné un mouvement plein de vigueur qui fait songer à celui des belles crosses de fougère se déroulant au printemps ; il l'a rendue légère et gracieuse en y découpant de petites feuilles.

Ainsi la flore gothique s'élabora dans le troisième quart du ^{xii}e siècle sous l'influence des trois grands facteurs qui présidaient aussi à l'évolution de la sculpture historiée. C'étaient, dans l'une et dans l'autre, la persistance de formules et d'habitudes romanes, la préoccupation dominante de donner au décor sculpté un caractère monumental, enfin le désir de communiquer à la pierre le charme et la beauté de la vie. Pendant la période suivante, dernier quart du ^{xii}e siècle, dans l'ornement comme dans la statuaire, les souvenirs romans s'effacèrent, et les deux autres facteurs en s'unissant produisirent la flore admirable que nous allons observer dans la nef de Notre-Dame de Paris (fig. 33, 34, 43, 44).

Là, fait surprenant, la grande feuille simple n'apparaît plus. Elle n'apparaît plus ostensiblement, mais elle est toujours présente. Qui observe avec attention la découvre partout, jouant comme dans le chœur un rôle très important : c'est elle qui porte les volutes ; c'est elle qui rythme la composition en divisant la corbeille

en surfaces peu nombreuses et bien alternées. Mais devant elle s'étalent des feuilles nouvelles qui la cachent presque complètement : on ne voit plus que ses deux courbes encadrant les motifs nouveaux et les dépassant pour élever au-dessus d'eux la volute feuillue (fig. 41, 43, 44 et 45). Encore ces courbes sont-elles souvent masquées en partie par d'autres motifs ; n'importe, l'œil les aperçoit de place



FIG. 40. — NOTRE-DAME DE PARIS.
Chapiteaux de la tribune du chœur.

en place, il les prolonge, il les devine derrière d'autres feuilles : elles donnent de la fermeté aux contours et de la netteté à la composition. Tous les autres motifs usités dans le chœur ont disparu. Plus de feuilles d'acanthé, plus de volutes linéaires, plus de portions de feuilles à formes étranges, plus de cordons de petites feuilles séparées par des œillets. Autour des corbeilles, rien que des feuilles joliment découpées, gracieuses et vivantes. Elles semblent directement tirées de la nature ; les reconnaitrons-nous ?

La plus simple (fig. 42, 1) ne diffère de la feuille du chœur que par sa base et ses dents. Cette base — est-il besoin de le remarquer — ne se voit jamais dans la nature ; elle est essentiellement décorative. Quant aux dents, elles sont toujours rondes, comme dans quantité de feuilles naturelles. Ainsi la feuille simple nouvelle (fig. 45) ne présente aucune particularité d'espèce, c'est encore une feuille généralisée. Parfois de petites côtes saillantes la sillonnent (fig. 42, II), ne rappelant en rien les nervures d'une feuille naturelle ; elles sont purement ornementales (fig. 48).



FIG. 41.



FIG. 42.

Cette feuille simple à dents rondes a servi de thème fondamental pendant le dernier quart du XII^e siècle. C'est en augmentant et en diminuant le nombre des dents, en combinant un nombre variable de feuilles simples suivant la place dont ils disposaient et suivant leur fantaisie décorative, en les raccordant les unes aux autres par des courbes fantaisistes, que les sculpteurs ont créé toutes les feuilles composées de la nef de Notre-Dame (fig. 47). Les détails qui les différencient, et qui seuls pourraient permettre de les identifier, n'existent pas dans la nature : ni ces dents contournées d'un sillon (I, II, III), ni ces folioles asymétriques imitant le mouvement

de volutes (iv, vi), ni ces côtes saillantes en éventail (iv à vii), ni ces échantures de forme bizarre entre les feuilles (iv, v, vi, vii, ix). Tout cela est décoratif. Veut-on fonder une identification sur le nombre des lobes ou des dents ? Voici un chapiteau (fig. 49) couvert de feuilles à trois lobes. Lambin, dans sa *Flore des grandes cathédrales de France*, n'a pas manqué d'y voir du trèfle.



FIG. 43. — NOTRE-DAME DE PARIS.
Chapiteau du bas-côté de la nef.



FIG. 44. — NOTRE-DAME DE PARIS.
Chapiteau du bas-côté de la nef.

Remarquons que l'on pourrait y voir aussi, et même plutôt, de l'hépatique, la feuille d'hépatique ayant, comme la feuille sculptée, trois lobes soudés, tandis que la feuille de trèfle est composée de trois folioles détachées les unes des autres ; mais passons. Pourquoi du trèfle ici ? Uniquement à cause de ce nombre trois. Or la photographie nous révèle que, parmi toutes ces feuilles semblables, celles qui sont à demi cachées sous les volutes ont cinq lobes ; et elles sont portées sur les mêmes tiges que les feuilles à trois lobes. Il est évident que le sculpteur ne pensait, en taillant cette feuille, ni à du trèfle ni à aucune espèce précise : il exécutait son thème habituel de la feuille composée dentée en augmentant le nombre des lobes lorsque la place lui permettait de faire une feuille plus grande. En examinant avec soin les chapiteaux de la nef de Notre-Dame, on constate que le nombre des dents ou lobes peut varier de trois à quinze, non seulement sur un même chapiteau, mais encore sur une même tige.

Ainsi les feuilles composées de la nef de Notre-Dame n'ont pas d'espèce ; elles n'ont que les caractères généraux des feuilles composées naturelles, ce sont encore des feuilles généralisées.

Viollet-le-Duc s'est donc laissé entraîner par son imagination lorsqu'il a cru reconnaître tant d'espèces dans la première flore gothique : « Ce sont les feuilles de l'ancolie, de l'aristoloche, de la primevère, de la renoncule, du plantain, de la cymbalaire, de la chélidoine, de l'hépatique, du cresson, des géra-

niums, de la petite-oseille, de la violette, des rumex, des fougères, de la vigne ; les fleurs du muflier, de l'aconit, du pois, du nénuphar, de la rue, du genêt, des orchidées, des cucurbitacées, de l'iris, du safran, du muguet ; les fleurs, fruits ou pistils des papavéracées, des polygalées, du lin, des malvacées, de quelques rosacées, du souci, des euphorbiacées, des alismacées, des iridées et colchicacées qui



FIG. 45. — NOTRE-DAME DE PARIS.
Chapiteaux de la tribune de la nef.



FIG. 46. — NOTRE-DAME DE PARIS.
Chapiteaux de la tribune de la nef.

inspiren les sculpteurs d'ornement¹. » Lambin, dans sa *Flore gothique*, écrit que cela lui paraît « très exagéré » ; que, pour lui, « la flore gothique, malgré sa variété, est beaucoup plus limitée ». Il cite pour le ^{xiii}e siècle : l'arum, le nénuphar, le trèfle, l'iris, le plantain, la fougère et la vigne.

Il est facile, avec un peu d'imagination, de reconnaître tout cela et même bien d'autres feuilles naturelles dans ces feuilles sculptées d'un caractère si général. Aussi faut-il se garder de chercher à les identifier, non par impuissance, mais parce que les sculpteurs eux-mêmes n'avaient pas l'intention de représenter des espèces déterminées, pas plus que Villard de Honnecourt dessinant dans son album ces deux têtes de feuilles (fig. 53) ne songeait, en variant le nombre des lobes et des dents, à représenter ici du trèfle ou de la vigne, là de l'ancolie ou de la chélidoine.

Cherche-t-on à quelle espèce appartient l'animal étrange sculpté à la naissance de la plus grande voussure du portail de la Vierge ? Il a un corps de palmipède, des pattes d'oiseau de proie, une queue formant rinceau de feuilles et de fruits, une tête et des bras d'enfant... Ne cherchons pas davantage à quelles espèces appartiennent les feuilles de la nef de Notre-Dame de Paris : les décorateurs du ^{xiii}e en usaient à l'égard de la nature aussi librement dans la flore que dans la faune.

1. *Dictionnaire d'architecture*, t. V, p. 498.

Souvent, dans la nef de Notre-Dame, on aperçoit parmi les feuillages des grappes de petites masses globuleuses (fig. 48, 49). Les partisans déterminés de l'identification y veulent voir des grappes de raisin. Or ces grappes accompagnent des feuilles variées dans lesquelles ils prétendent reconnaître la fougère, le cresson, l'hépatique, toutes sortes d'espèces qui n'engendrent pas de raisin... Puis ces grappes sont le plus souvent enroulées dans le bouquet terminal, et ce n'est pas ainsi que se présentent, dans la réalité, les fruits de la vigne. Il est vrai que nos sculpteurs se permettaient toutes les fantaisies ; mais pourquoi auraient-ils songé à du raisin ? Ils ont admiré dans la nature le bel effet que produisent les agglomérations de fruits, de graines ou de boutons de fleurs parmi les feuilles qui les cachent à demi, et c'est cela qu'ils ont voulu imiter, c'est le principe qu'ils ont retenu et appliqué dans leur flore, sans chercher à reproduire aucun élément végétal précis.

Enfin, dans quelques chapiteaux des bas-côtés et des tribunes de la nef (fig. 46, 48), on voit apparaître un motif nouveau, remarquable par sa beauté, et par le rôle important qu'il allait jouer dans la décoration pendant tout le ^{xiii}^e siècle. C'est le crochet, sorte de tige à côtes saillantes, très large à la base, puis s'amincissant et s'enroulant en gros bourgeon garni de petites feuilles. Le crochet, certes, n'existe pas dans la nature, mais il est composé d'éléments naturels dont l'ensemble fait songer à quelque vigoureuse pousse printanière. Il joint à cette beauté vivante une grande valeur décorative : ses lignes simples, son jet puissant, la forte saillie de sa tête ronde accrochant la lumière, lui donnent un superbe caractère monumental. On comprend la grande faveur dont il jouit pendant si longtemps. Mais d'où vient-il ? Les sculpteurs des dernières années du ^{xiii}^e siècle l'ont-ils conçu spontanément ? — Il semble être né d'une série de transformations de la première

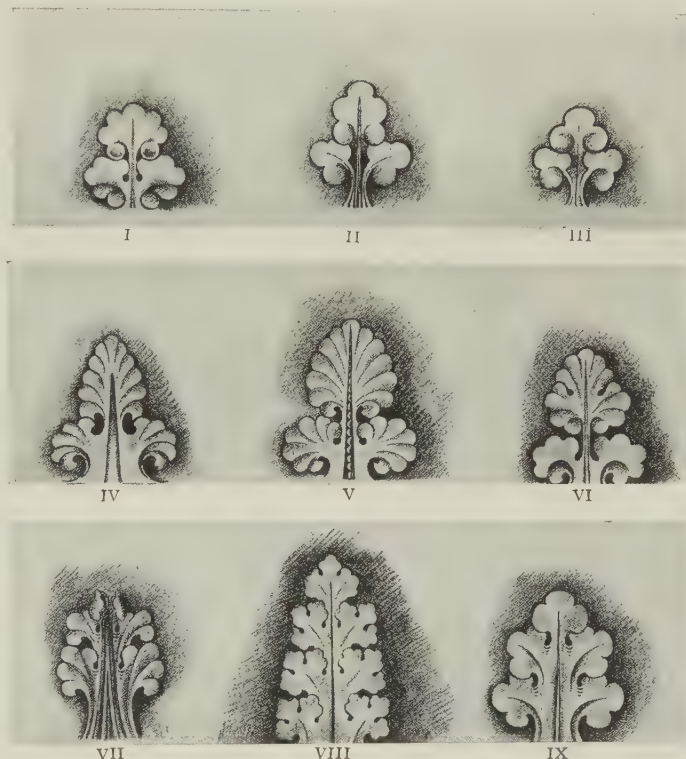


FIG. 47. — NOTRE-DAME DE PARIS. Feuilles des chapiteaux de la nef.

feuille gothique. Cette grande feuille du chœur de Notre-Dame, simple et entière, souvent sillonnée de nervures parallèles et terminée par une volute feuillue, avait été conservée dans la nef, nous l'avons vu, derrière les grandes feuilles découpées (fig. 43, 44). Dans les chapiteaux de faible diamètre — ceux des tribunes et ceux des colonnettes monolithes qui flanquent de deux en deux les piles du bas-



FIG. 48. — NOTRE-DAME DE PARIS.
Chapiteau du bas-côté de la nef.



FIG. 49. — NOTRE-DAME DE PARIS.
Chapiteau de la nef.

côté — on lui donna une moindre largeur, et elle devint ainsi une sorte de large tige côtelée portant l'enroulement terminal. Un détail montre bien que l'on cessa de voir en elle une feuille : dans plusieurs chapiteaux, de petites feuilles prennent naissance sur sa nervure médiane comme sur une tige (fig. 50 et 51). Alors on cessa de la masquer, on l'isola, et le crochet apparut, large encore et portant une volute feuillue très globuleuse. Il allait poursuivre ailleurs son évolution, sa tige s'amincissant de plus en plus (fig. 52), et sa grosse tête ronde s'épanouissant en un léger bouquet de feuilles.

Ainsi l'analyse ne découvre dans les chapiteaux du chœur et de la nef de Notre-Dame de Paris aucun détail imité servilement de la nature : les artistes du XII^e siècle, foncièrement préoccupés de subordonner la sculpture à l'architecture, ont compris que la flore naturelle, pour servir à la décoration des monuments, devait subir une interprétation considérable. Ne retenant que ses formes générales, ses principes, ses mouvements, ils ont créé une flore généralisée essentiellement monumentale, d'une grande valeur décorative et d'une remarquable beauté.

La flore du XII^e siècle est belle d'une beauté monumentale parce qu'elle est en harmonie avec les monuments pour lesquels elle a été créée : harmonie de proportions et de caractère, par l'ampleur, la vigueur et la simplicité de ses motifs;

harmonie de lignes, l'œil retrouvant partout dans les courbes de ses grandes feuilles le mouvement des arcs brisés. Elle est belle et monumentale aussi parce qu'elle est toujours clairement composée. Il fallait aux décorateurs du ^{xii}^e siècle beaucoup d'art et beaucoup de science de la composition décorative pour ne pas faire de ces chapiteaux énormes et généralement mal éclairés des amas confus de



FIG. 50. — NOTRE-DAME DE PARIS.
Chapiteaux de la tribune de la nef.



FIG. 51. — NOTRE-DAME DE PARIS.
Chapiteaux de la tribune de la nef.

formes indécises — ce que furent, au siècle suivant, bien des chapiteaux de la cathédrale de Reims. A Notre-Dame de Paris, la composition des corbeilles est toujours parfaite; les motifs, peu nombreux, ont des dimensions et un relief proportionnés à l'importance de leur fonction; les feuilles qui renforcent les angles des tailloirs et qui opèrent le passage du plan carré au plan circulaire sont toujours de beaucoup les plus grandes et les plus saillantes, elles constituent les motifs dominants, indispensables dans toute bonne composition décorative; entre elles,



FIG. 52. — Passage de la feuille au crochet.

les autres feuilles sont disposées symétriquement par rapport à l'axe de chacune des faces. Ainsi les masses ornementales s'équilibrent autour de la corbeille, comme les poussées qui

s'exercent sur le tailloir; et la décoration exprime à merveille la fonction du chapiteau, sa parfaite stabilité.

La flore du ^{xii}^e siècle est encore belle et monumentale parce qu'elle présente la plus grande variété dans la plus parfaite unité. Dans le chœur et dans la nef de Notre-Dame, on ne trouverait pas deux motifs identiques. Pourtant la feuille généralisée règne partout, simple et entière d'abord, puis composée et découpée. Quelle beauté pour le monument dans cette unité, et quel charme dans cette variété !

Mais la flore du ^{xiii}^e siècle est belle aussi d'une beauté vivante. Si elle n'a pas les formes précises des productions de la nature, elle a leur aspect, leur mouvement, leur souplesse et leur grâce ; elle a toute la vigueur de la flore printanière, qui a tant de charme comme tout ce qui commence, comme tout ce qui est plein de promesses. N'était-elle pas pleine de promesses, elle aussi ? Ne contenait-elle pas en germe toute la flore gothique qui allait évoluer après elle pendant plus de trois cents ans ? Mais dans les phases qui suivirent, jamais la flore gothique n'atteignit la perfection de la flore généralisée du ^{xiii}^e, jamais la flore gothique ne retrouva cette beauté monumentale qui fait la magnificence des chapiteaux du chœur et de la nef de Notre-Dame de Paris.

DENISE JALABERT

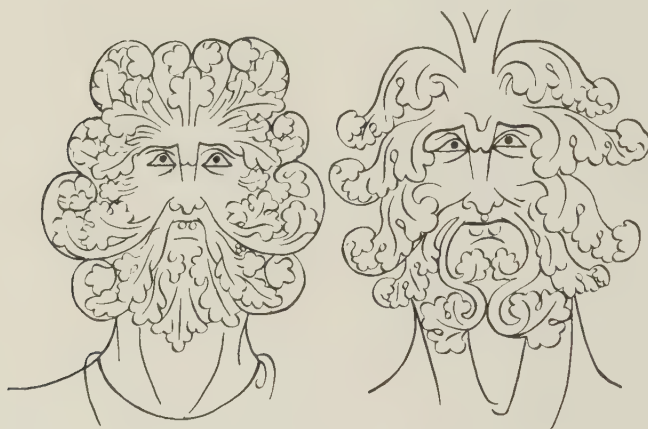


FIG. 53. — Têtes de feuilles dessinées par Villard de Honnecourt.



QUELQUES VUES INÉDITES DE CHANTILLY

PAR LOUIS-AUGUSTE BRUN

On connaît bien le peintre Louis-Auguste Brun depuis que M. Fournier-Sarlovèze a consacré à cet artiste, en 1911, un intéressant volume¹. Ce petit maître de la fin du XVIII^e siècle était Vaudois, et naquit dans la pittoresque petite ville de Rolle, en 1758, dans une famille de bourgeois très aisés, qui avait émigré en Suisse lors de la Révocation de l'Edit de Nantes. Ayant du goût pour la peinture, il fit en amateur sa première éducation artistique à Genève avec un maître liégeois, nommé Ficin, et en compagnie de Massot, de Huber, d'Agasse et de Töpffer, les premiers représentants de l'école genevoise de peinture. Il voyagea, surtout en Allemagne, et vint, en 1782, en France, où le duc de Luynes le protégea et le présenta à la Cour. Il y eut un réel succès. Élégant, aimable, dessinateur habile à croquer une silhouette, à dessiner un groupe, à peindre des chevaux et des cavaliers, peu avare sans doute de ses œuvres, il était de toutes les fêtes, de toutes les parties de plaisir, apprécié, recherché même, et regretté quand il n'était pas là.

Dès 1786, il occupa une place quasi officielle à Versailles, où il eut son logement, et Marie-Antoinette le fit nommer son « directeur spécial dans ses



Phot. De Jongh.

FIG. 1. — L.-A. Brun. DESSIN TIRÉ D'UN ALBUM D'ÉTUDES.
(Collection de M. Chenevières.)

1. Fournier-Sarlovèze, *L.-A. Brun, peintre de Marie-Antoinette*, Paris, Goupil, 1911. In-fol. M^{lle} D. Agassiz publie actuellement une nouvelle étude sur cet artiste, son compatriote, dans la *Revue historique vaudoise*.

travaux de peinture » et ceux de Madame Elisabeth. Elle lui commanda son portrait à cheval, aujourd'hui à Versailles, et lui fit accorder une pension ; mais, bien qu'on ait affirmé le contraire, Brun ne paraît pas avoir été jamais membre de l'Académie de peinture. Au moment où Brun fréquentait Trianon et Versailles, les modes anglaises étaient particulièrement suivies. La Cour devenait sportive



FIG. 2. — L.-A. Brun. VUE D'ENSEMBLE DE CHANTILLY. (Collection de M. Chenevières).

et Brun nous a laissé dans ses albums plus d'un témoignage de ce goût nouveau.

On ne connaît guère de lui qu'une trentaine de tableaux, en général de petites dimensions et rarement signés. Mais ses dessins sont très nombreux. Ils sont pour la plupart conservés dans des albums que possèdent des collectionneurs en Suisse, et c'est assurément là qu'il faut chercher le meilleur de l'œuvre de cet artiste agréable et mondain. Il y fait preuve de beaucoup d'adresse ; il voyait juste et dessinait très bien. Ses portraits au crayon sont souvent d'un trait un peu appuyé, et quand il veut tout dire il est parfois un peu lourd, mais il fait preuve en général d'un incontestable talent.

Je voudrais signaler quelques-uns de ces dessins, encore inédits, et qui font partie d'un album d'études aujourd'hui dans la collection de M. Edmond Chenevières, à Genève. Ce sont des vues de Chantilly, ou plus précisément des grandes écuries et du manège à la veille de la Révolution.

La première est une vue d'ensemble, prise de l'étang de Sylvie. Le premier



FIG. 3. — L.-A. Brun. LE MANÈGE DE CHANTILLY. (Collection de M. Chenevières.)

plan est certainement *romancé*. Les bords de l'étang ont toujours été rectilignes, mais Brun les présente dans un abandon imaginaire, avec une sinuosité tant soit peu romantique.

On reconnaît en outre le pont et l'un des pavillons de l'entrée ; à droite, l'extrémité de ce grand bâtiment, aujourd'hui disparu, qu'on appelait Bucan, et qui servait depuis 1786 à loger les officiers du prince de Condé. Au fond, à contre-jour, s'élèvent les écuries avec le manège, enfin, les arbres qui font face à l'entrée et qui sont plantés à peu près comme aujourd'hui. Ce dessin au crayon est rehaussé d'un lavis très léger, disposé en teintes plates, qui aident aux lumières à se détacher et favorisent habilement l'éclairage.

On reconnaît dans un autre dessin une étude du grand portail du manège. Les détails de l'architecture, chapiteaux, bases, refends, corniche moulurée sont notés avec précision. Pour animer la scène, Brun a imaginé une cavalcade de chevaux en liberté qui s'échappent en galopant dans la prairie.

La beauté du manège de Chantilly paraît avoir particulièrement retenu



Phot. De Jongh.

FIG. 5. — L.-A. Brun. LE GRAND PORTAIL DU MANÈGE DE CHANTILLY. (Collection de M. Chenevières.)

l'attention de Brun, car il consacre à ce beau monument deux autres études plus poussées et plus soignées que la précédente. La première est prise en contre-bas depuis le parc, de la terrasse qui longeait la galerie des cerfs, œuvre de Pierre Chambiges, et que Niccolo dell'Abbate avait décorée de fresques. On la devine à gauche, plus qu'on ne l'aperçoit, ainsi qu'un petit pavillon tout voisin de l'Orangerie. Tout ceci a disparu pendant la Révolution. Au fond, le mur couvert de verdure, soutient encore la route de Chantilly et une petite tourelle d'escalier permettait de monter depuis le parc jusqu'au niveau de cette route. Elle existe encore, au moins dans sa partie supérieure, que l'on retrouve aujourd'hui sous les



Phot. De Jongh.

FIG. 6. — L.-A. Brun. SCÈNES DE CHASSE d'après Oudry. (Collection de M. Chenevières.)

grands ombrages qui bordent la route. Mais la partie inférieure est enfouie sous les terrassements qui furent exécutés pendant la Restauration (vers 1820) en vue de la création du jardin anglais actuel. On sait en effet qu'au retour de l'émigration le prince de Condé dut racheter cette partie du parc qui avait été aliénée, et où tout avait été dévasté pendant la Révolution. Il ne pouvait être question de reconstruire l'Orangerie et son beau parterre, la galerie des cerfs, le pavillon d'Oronthee ; ils furent remplacés par un jardin anglais. Ce dessin de Brun est un souvenir précis de ce coin du parc avant sa radicale transformation. Mais on



FIG. 7. — L.-A. Brun. LE BOTTÉ DU ROI, d'après Oudry.
(Collection de M. Chenevières.)

s'explique mal la présence ici de ces piliers de manège, qui servent aux exercices de haute école. Il est peu probable qu'il y en ait eu en cet endroit réservé aux promeneurs et non aux chevaux, qui n'auraient pu être amenés là d'ailleurs que par un certain détour.

Nous retrouvons le manège, la tourelle de l'escalier, le mur couvert de lierre, dans un autre dessin particulièrement intéressant. Mais ici un nouvel élément apparaît. C'est la grotte creusée en partie sous la route, et dont on ne distingue

plus aujourd'hui que le cintre. Tout le reste est enterré. Cette grotte contenait une fontaine ; elle devint la grotte de Thétis, et comme elle se trouvait dans le prolongement de l'extrémité de l'Orangerie, où une salle de spectacle avait été aménagée, il arrivait que pour certaines représentations l'on ouvrait la cloison qui formait le fond de la scène, pour faire contribuer la grotte au décor, auquel elle ajoutait ses jeux d'eaux éclairés. Nous devons ces dernières précisions à la grande obligeance de M. Macon, dont aujourd'hui nous déplorons la perte et auquel tous ceux qui s'adressèrent à lui, et ils sont nombreux, conserveront toujours un souvenir reconnaissant.

Peut-être est-ce à Chantilly ou dans les écuries du comte d'Artois, son ami, que Brun dessina un beau cheval blanc tenu en main par un palefrenier. Il faut remarquer ici un changement de mode. Les chevaux de selle que l'on voit dans les peintures du *xvii^e* et du *xviii^e* siècle sont habituellement forts, ventrus,

gros de croupe, petits de tête; leur bouche a un chanfrein fortement accentué. Ils se rapprochent des genêts d'Espagne, des ardennais. Ce cheval est très différent. Il semble avoir une origine anglaise, étant élancé, à encolure longue et droite, à queue courte. C'est déjà un cheval moderne, et qui n'est plus dans l'ancienne tradition. Sur les peintures de Brun ces deux sortes de chevaux s'aperçoivent. On était donc dans l'élevage des chevaux à une sorte de tournant. Il faut sans doute y voir l'influence de courses de chevaux, sport importé d'Angleterre en 1776, très goûté au temps de Louis XVI, et pour lequel on utilisait des chevaux anglais.

Or, Brun nous a laissé une peinture qui rappelle le souvenir d'une de ces premières courses en France, peut-être dans la plaine des Sablons. Elle a figuré en 1925 à l'*Exposition des courses en France* à la galerie Charpentier, et appartient à M. le duc Decazes. M. Edouard Girod de l'Ain, grâce à divers dessins publiés dans le livre de M. Fournier-Sarlovèze, a eu le mérite de reconnaître que Brun était l'auteur de ce tableau, peint par lui à Dampierre en 1784.

On distingue à droite des dames dans une tribune rustique, et un groupe formé par le roi à cheval, la reine montée à califourchon et, pied à terre, le comte d'Artois, qui assiste à la victoire de ses couleurs. C'est évidemment l'arrivée, comme l'indiquent la présence du groupe royal et à gauche celle d'un petit drapeau que tient un personnage face à la tribune. Les costumes des jockeys rappellent celui des postillons; quant aux chevaux, ils présentent les mêmes formes que le cheval blanc dessiné par Brun; il était probablement lui aussi un cheval de course.

S'il est un peintre que Brun a étudié de près, et pour cause, puisqu'il était peintre de chasses, c'est bien Oudry. Dans l'album qui nous occupe, on relève au moins sept ou huit études d'après ses tableaux. Il copia avec beaucoup de vie et de nervosité le groupe central, très décoratif de la belle *Chasse aux loups*, qui précisément figure aujourd'hui en pendant de la *Chasse au renard*, dans l'antichambre de l'appartement du prince, à Chantilly.



Phot. de Jongh.

FIG. 8. — L.-A. Brun. CHEVAL ET PALEFRENIER.
(Collection de M. Chenevières.)

Une chasse au sanglier, une chasse à l'ours, également d'après Oudry, ont été aussi copiées par Brun, de même que des études de chiens courants, et des cerfs aux abois. Mais il dessina aussi d'après nature des cerfs et d'autres animaux. Enfin, toujours d'après Oudry, Brun esquissa le *Botté du roi*, motif principal de l'une des grandes tapisseries des *Chasses du roi*, qui sont à Compiègne. Mais une variante importante est à signaler. Sur le carton de Fontainebleau, comme sur la tapisserie, Louis XV s'appuie tout différemment et présente la jambe gauche et non la droite. Peut-être Brun a-t-il eu sous les yeux une esquisse préparatoire d'Oudry, étude inutilisée.



Phot. de Jongh.

FIG. 9. — L.-A. Brun. ÉTUDES DE CERFS. (Collection de M. Chenevières.)

En général, les peintures de Brun ne valent pas ses dessins. Ses cavaliers et scènes de chasses dans un décor généralement inspiré des paysages hollandais perdent sous son pinceau un peu de la spontanéité, de l'animation, de la légèreté que son crayon savait leur donner. L'aisance fait place à quelque raideur, l'adresse et la rapidité à une minutieuse et un peu guindée application. Ce petit maître était essentiellement dessina-

teur et son talent lui valut un succès mérité dans le milieu très aristocratique auquel il appartenait. Mais précisément à cause de cela il nous laisse un regret. Que ne nous a-t-il laissé plutôt que tant d'études d'animaux et de paysages divers, l'esquisse de quelques-unes des scènes auxquelles il assista ? Marie-Antoinette et ses amies au hameau de Trianon, une promenade à âne à travers la forêt, l'assemblée des invités du prince de Condé à Chantilly, du duc de Luynes à Dampierre, toutes représentations qui nous seraient aujourd'hui précieuses et qu'il eût pu au moins tenter puisqu'il a dessiné les portraits souvent fort réussis de la famille royale et de son entourage. Mais évidemment, en plus de ses dons il eût fallu à Brun la verve, la virtuosité et le génie très particulier d'un Cochin, d'un Moreau le Jeune, d'un Gabriel de Saint-Aubin, et c'est là malheureusement un éminent privilège auquel un peintre vaudois, même du XVIII^e siècle, ne saurait prétendre.

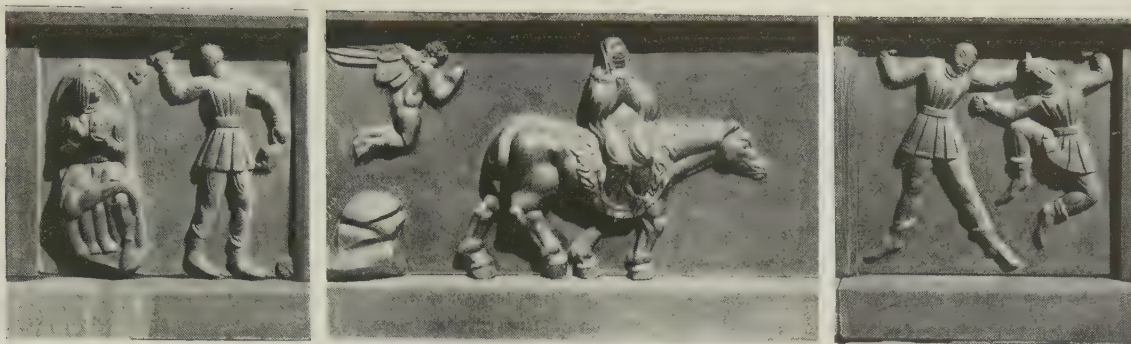


FIG. 1. — Carl Millès. BAS-RELIEF DE LA FONTAINE DE FOLKE FILBYTER, A LINKÖPING.

CARL MILLÈS

« Laissez-moi travailler pendant que le soleil brille. »

AINSI traduit-on la prière que Carl Millès, le grand sculpteur suédois, a fait marteler en grosses lettres dans le médaillon central de la grille élégante qui défend son jardin.

Les intrus, lorsqu'ils auront franchi la première porte, en bois, hermétique et sans sonnette, entendront-ils cette invitation à retourner sur leurs pas, à n'emporter de Lidingö qu'une vision raccourcie inscrite entre les volutes et les fleurs de fer forgé ? Car les Suédois, enclins aux pèlerinages, assiègent les retraites de leurs artistes. Selma Lagerlöf, à Märbacke, dans le sauvage Varmland, a dû tendre des chaînes pour interdire aux indiscrets l'approche immédiat de son manoir. Carl Millès, réfugié dans une île rocheuse qu'un bras de mer sépare de Stockholm, se borne à leur opposer cette parole où l'on

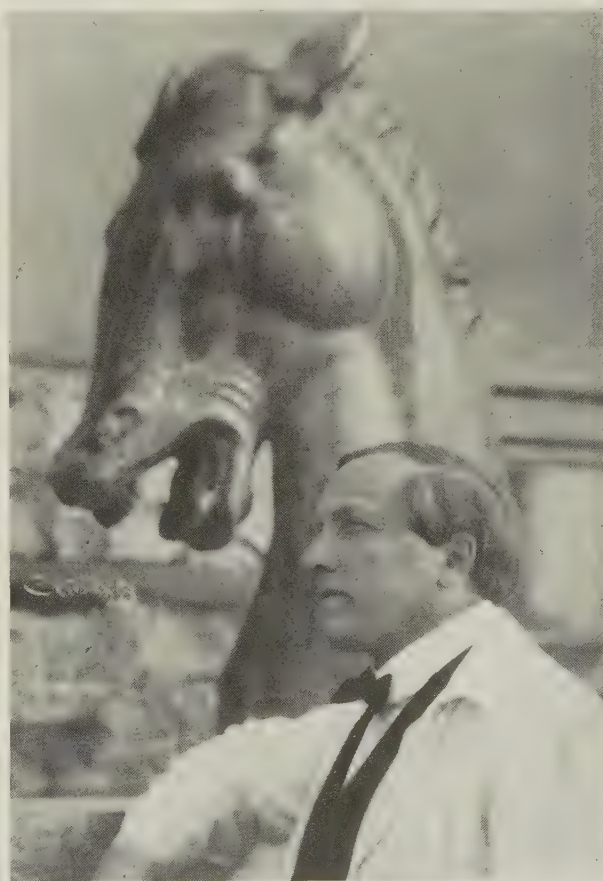


FIG. 2. — CARL MILLÈS ET LA TÊTE DU CHEVAL DE LA STATUE DE FOLKE FILBYTER

saisit une résonance pathétique : « Pendant que le soleil brille... » Les jours sont brefs, l'œuvre à créer l'accable de ses exigences, et tant d'idées l'obsèdent !

En sarrau blanc, debout au milieu d'une allée, il se plaint avec un mélancolique sourire : « Les gens ne comprennent pas la sculpture... »



Phot. C. G. Rosenberg.

FIG. 3. — Carl Millès.
MAQUETTE POUR LE MONUMENT
DES AVIATEURS.

Désignant l'étendue bleue au pied de sa colline et la lointaine silhouette de la ville estompée de vapeurs, il ajoute : « Beaucoup sont venus ici qui n'ont vu que le paysage et m'ont dit seulement : « Comme la vue est belle ! »

Jardins de Lidingö, terrasses inclinées sur la mer, cours peuplées de statues, de vasques, de fontaines ; colonnades qui découpent un rectangle d'azur ; longues perspectives de feuillages et de marbres alternés ; thuyas géométriques, sveltes comme des cyprès ; pans de forêt où le granit affleure sous les pins — beaux jardins fastueux et sauvages dont le maître est jaloux !

Ils sont l'œuvre chérie et jamais achevée, le cadre raffiné où il installe avec prédilection ses statues, les répliques de ses héros partis pour d'autres lieux, si bien qu'en errant le long des terrasses on se promène à travers l'œuvre du sculpteur. On peut le suivre, dès ce groupe, *Les Ailes*, qu'il conçut dans sa jeunesse, jusqu'aux travaux de l'âge mûr, comme cette fontaine de Poseidon, destinée à la ville de Gothenburg et dont la figure centrale n'est pas terminée.

Tour à tour sculpteur, architecte, céramiste, mosaïste, il connaît tous les métiers, emploie toutes les matières : le bois, le marbre, le bronze, le granit deviennent dociles entre ses mains ; peut-être a-t-il une préférence pour le sévère granit suédois, noir ou gris. — « J'ai commencé par être menuisier, dit-il ».

La haute cheminée noire de son four à poterie émerge du feuillage. Mais il va la détruire. Il renonce à la faïence. Il n'a plus le temps...

Il courbe ses épaules un peu voûtées ; il n'a rien d'un athlète ; son visage lisse et blond, jeune encore, à l'expression si concentrée, laisse percer une inquié-



Photo C. G. Rosenberg

CARL MILLES
Fontaine des Tritons, dans le jardin de l'auteur



Phot. C. G. Rosenberg.

FIG. 4. — Carl Millès. URNE ET TRITON.

tude : l'œuvre tyrannique absorbe de plus en plus ses jours et ses nuits. Et l'on songe aux monuments gigantesques édifiés par ces mains frères...

A pas lents il va le long des allées ; il est, dans ses jardins, comme un dieu au centre de sa création ; il caresse les grands lévriers de pierre verte dont il a fixé la course folle ; il sourit à la sirène enfant assise au bord d'une fontaine et qui joue

avec des coquilles ; il a un regard pour le *Chanteur au soleil*, réplique de l'admirable statue, dressée, en souvenir du poète Tegner, sur une rive de Stockholm, face au Levant, les deux bras étendus, appelant la lumière, selon le geste éternel de sa race.

Le revêtement de marbre des terrasses laisse s'épanouir entre les dalles des fleurs sauvages, campanules et marguerites. — « J'aime les fleurs, les bêtes, l'eau, dit doucement Millès... Ah ! l'eau ! »

Et il va se pencher sur le bassin rectangulaire, fleuri de nénuphars, et habité par un groupe de tritons. Un geste du magicien, et voici les tritons qui s'animent, brandissent des jets entrecroisés ; arabesques lumineuses, courbes à la fois immobiles et mouvantes, accor-



Phot. C. G. Rosenberg.

FIG. 5. — Carl Millès. TRITON ET NYMPHE (1913).

dées aux courbes des figures et les inondant de poussière d'eau. Millès s'est-il inspiré des jardins de Grenade ? Il est passé maître en cet art délicieux qu'ont inventé les Maures : rejoindre l'architecture figée des édifices par l'architecture vivante de l'eau, composer un merveilleux ensemble où les lignes, les silhouettes, les masses, le jaillissement des sources, les branches tremblantes, les reflets s'ordonnent autour d'un miroir exalté.

La maison, en briques roses, voilée de fleurs et de feuillage, apparaît modeste parmi tant de splendeurs. Millès ne cesse de l'aménager, de l'agrandir ; il l'a

parée d'une loggia, d'un escalier extérieur. — « Quand j'aurai de l'argent, je ferai ceci..., cela... » Et ce mot semble étrange sur les lèvres de ce maître dispensateur du luxe le plus magnifique.

Sa chambre très simple et claire, il n'y a pas longtemps qu'elle est terminée, munie d'une vaste salle de bain toute blanche. Près des lits jumeaux, un beau portrait de lui, au crayon, est l'œuvre de sa femme qui a su rendre l'intense vie intérieure de ce visage. M^{me} Millès, peintre distingué, refuse de montrer ses œuvres : modestie touchante, secret hommage à celui dont elle admire le génie.

Dans l'atelier, immense, au milieu d'un peuple d'ébauches, une gigantesque effigie de Neptune, en terre glaise, s'entoure d'échafaudages : coulée en bronze elle deviendra le centre vivant de la fontaine de Gothenbourg, dont la vasque fut inaugurée en 1927. La figure, largement modelée, semble varier ses expressions, selon la lumière, au fur et à mesure que l'on tourne autour d'elle : elle s'empreint d'ironie, de violence, de bonté, tantôt pleine de mansuétude, et tantôt féroce ; Millès l'a voulue ainsi puisqu'elle incarne la mer changeante.

Sirènes nageant entre deux eaux, lévriers lancés à travers la plaine, galop d'un cheval emporté, geste audacieux du tireur d'arc, danses des jeunes filles enlacées, et cette figure de Neptune où passent les contractions de la chair — comme il aime le mouvement ! — Et aussi le repos, dit-il, ce qui est la tranquillité totale...

Oui, il tient toute la vie entre ses bras.

Les Américains l'appellent avec insistance, et déjà construisent outre-mer un atelier digne de lui.

— « Ils voudraient que je reste là-bas, que je m'installe chez eux définitivement.



FIG. 6. — Carl Millès. Phot. C. G. Rosenberg.
MONUMENT DE L'ÉVÊQUE RUDBECKIUS, à Vesteras.

Déménager d'ici ! Je ne peux pas quitter la Suède... Je leur donnerai six mois. Et puis je reviendrai... pour repartir l'année suivante. »

Il ne sait pas quel monument les Américains attendent de son génie. Qu'importe ! il a plus de choses dans l'esprit qu'il ne saurait en exprimer. Et son geste semble contenir ce flot de projets qui le harcèlent.

— « Est-ce un avertissement, l'indice que je dois bientôt mourir, toutes ces idées qui sont en moi ? »

Peut-on oublier ce sourire de Millès tandis qu'il achève : — « Je continuerai ailleurs. Je crois qu'on ne meurt point. Oui, je le crois de plus en plus. »

Transmettre son nom glorieux, survivre dans un fils... Mais il n'a point d'enfant. Et c'est un grand chagrin.

— Maître, vous avez autour de vous des enfants immortels !

Il répond en secouant la tête : « On dit ça... »

Penché à la fenêtre, il promène son regard de terrasse en terrasse comme s'il écoutait ces harmonies lentement créées, comme s'il rassemblait ces bronzes, ces marbres, ces colonnes, ces arbres, ces fleurs orchestrés sur le bleu de l'étendue et qui s'appellent et se répondent en un prestigieux concert : toute la beauté des jardins de Lidingö monte vers lui à travers l'allégresse du soleil matinal.

« La maison, les jardins, dit doucement Millès, je les donnerai aux artistes suédois . »



Lorsqu'en 1897, âgé de 22 ans, Carl Millès visita Paris, était-il attiré par le rayonnement de la métropole artiste, ou obéissait-il à l'appel obscur de son ascendance ?

Son père, Emile Andersson, surnommé Mille, officier de l'armée suédoise, après s'être battu pour la France en 1870 (il fut blessé et fait prisonnier à Sedan), avait épousé Valborg Tissel dont le père et les grands-parents étaient Français. Elle ne tarda pas à mourir, laissant un orphelin de quatre ans, d'une santé débile, Carl qui devait rendre illustre le surnom familial du major Andersson : Millès.

Il n'eut pas une enfance heureuse. Andersson se remaria bientôt. Puis il fallut quitter la maison de Lagga, l'Uppland, le jardin, la forêt, pour s'enfermer dans un étroit appartement, à Stockholm. Carl, étiolé entre quatre murs, gardait la nostalgie de la nature et de la liberté des champs. Il se résignait mal à suivre l'école. Il ne se consolait qu'en taillant le bois ou l'écorce, cherchant à représenter des figures d'animaux. A quatorze ans, il essaya de s'enfuir à bord d'un voilier. Le capitaine, inflexible, le fit renvoyer à terre, et le major Andersson décida de mettre son fils en apprentissage chez un menuisier.



Phot. C. G. Rosenberg.

FIG. 7. — Carl Millès. FONTAINE DES TRITONS, dans le jardin de l'auteur.

Ce fut ainsi que l'adolescent apprit un métier qu'il aimait. Il avait à sa disposition de la belle matière qu'il travaillait à son gré aux heures de loisir ; le soir, il suivait des cours à l'Ecole technique, il dessinait, il mode-



Phot. C. J. Rosenberg.

FIG. 8. — Carl Millès, DÉTAIL DE LA FONTAINE DES TRITONS, dans le jardin de l'auteur.

lait, s'abandonnait enfin à ses dispositions merveilleuses. Et même il remporta un prix de deux cents couronnes : il se crut riche. Jeune homme avide de liberté, il rêvait de grands voyages et résolut d'aller au Chili

rejoindre un ami de son père. Mais il voulait passer par la France et s'arrêter à Paris : Paris le garda. Millès devait y demeurer huit années, achevant la conquête de son métier : années fructueuses de luttes, de misères et de joies, où, seul, sans argent, sans appui, il travailla de toutes ses forces. Il fréquenta l'académie Colarossi, et parvint à louer un petit atelier. Il fut le disciple enthousiaste, immobile



Phot. C. G. Rosenberg.

FIG. 9. — Carl Millès. FONTAINE DE SUZANNE.

pendant des heures dans une salle de musée ; le curieux arrêté devant les animaux du Jardin des Plantes, acharné à saisir une attitude, un mouvement. Bientôt il connut l'orgueil et l'anxiété d'affronter le public. En 1899, il aborda le Salon. L'année suivante, au Salon des artistes français, il exposa un marbre : *Hylas*, qui reçut une mention honorable. Ses petits bronzes commençaient à se vendre chez un éditeur d'art : la vie matérielle était désormais assurée.

Constantin Meunier et surtout Rodin étaient les objets de son culte. Aujourd'hui encore, il ne parle pas de Rodin qu'il a connu, et beaucoup aimé, sans un tremblement dans la voix. Durant ses années de début, il subit l'influence du maître. Il s'était mis à son école. Il empruntait

ses modèles à la réalité, observée avec une ténacité scrupuleuse. Et sans doute était-il impressionné par l'art de Constantin Meunier, lorsqu'il suivait un crieur de journaux, un musicien des rues, les ouvriers, les marchands des quatre saisons dont il notait au vol la silhouette et la démarche, lorsqu'il campait des chevaux au travail, d'une allure pesante et si résignée, et s'attachait à évoquer l'effort de la lutte pour la vie, la détresse des pauvres. Cependant il sentait déjà s'éveiller en lui le goût du gigantesque. Réunissant ses observations du Jardin des Plantes, il mode-

lait son groupe intitulé *Jeux d'éléphants* ; il étudiait au Museum le squelette des monstres antédiluviens et il parvenait à évoquer, avec une singulière puissance, une famille de plésiosaures.

De Paris, en 1901, il prit part au concours pour le monument du héros suédois Sten Sture qui, au ^{xv}^e siècle, arrêta l'invasion danoise et délivra le sol natal. Le projet conclu par Millès était grandiose : sur un énorme massif de granit qui domi-



Phot. C. G. Rosenberg.

FIG. 10. — Carl Millès. FONTAINE ET MONUMENT DE FOLKE FILBYTER, à Linköping.

nerait la ville d'Upsal se dresserait un groupe de guerriers farouches, autour du chef légendaire, formant avec lui un bloc inébranlable.

La maquette envoyée effara le jury et n'obtint qu'un quatrième prix. Mais les étudiants d'Upsal, révoltés contre un tel verdict, nommèrent un autre jury plus intelligent, tandis que Millès travaillait à simplifier son œuvre, à l'affranchir du pittoresque. Il acheva une seconde maquette au début de 1903. Ce ne fut qu'en 1912 qu'il reçut la commande. Il exécuta pour la troisième fois le groupe héroïque, mesurant six mètres de haut, plus dépouillé encore, d'un caractère plus âpre, d'une puissance extraordinaire. Il fallut attendre jusqu'en 1925 pour que les guerriers de bronze fussent érigés sur leur tour de granit, au sommet d'une colline proche d'Upsal. Le monument, haut de vingt-quatre mètres, s'impose à toute la plaine ; le vieux chef, à cheval, règne sur le pays qu'il a sauvé.

Cependant, le bruit que firent les étudiants au sujet de la maquette de Sten

Sture, cette première lutte entre l'artiste et l'opinion révélèrent aux Suédois le nom de Carl Millès ; quelques-uns comprirent qu'un grand sculpteur leur était né. En 1903, il fut chargé d'une partie de la décoration du Théâtre dramatique de Stockholm et il envisagea la nécessité de soumettre son art aux disciplines et aux fins ornementales, de le rendre plus sobre afin d'atteindre au style.

L'heure approchait où Millès devait s'affranchir de toutes les influences et ne laisser parler en lui que son propre génie. Est-ce cette libération intérieure qu'il manifesterait dans le groupe admirable qu'il a nommé *Les Ailes* ? Un adolescent se



Phot. C. G. Rosenberg.

FIG. 11. — Carl Millès. DÉTAIL DE LA FONTAINE DE POSEIDON, à Gothenbourg.

cramponne à un aigle qui va l'emporter en plein ciel, l'arracher aux lois de la pesanteur, aux mesquineries de la réalité. Les lourdes ailes retombent autour du jeune homme, l'abritent comme pour le rassurer avant l'envol et son visage est empreint de toute l'anxiété du risque, de toute la souffrance du désir.

A partir de ce moment, Millès renonce aux copies serviles de la nature. Il la consulte, il l'étudie, mais il a cessé de se laisser dominer par elle. Le réalisme ne lui suffit plus ; il cherche à s'exprimer lui-même, à exprimer le monde tel qu'il

lui est révélé. Lorsque, plus tard, il sculptera ce *Cheval au galop*, ivre de vitesse et d'espace, qui halette dans un suprême effort, ne reconnaît-on pas cette volupté de l'évasion dont il est possible qu'on meure ?

Rien n'est plus significatif, pour surprendre le changement profond qui s'élaborait en Millès, que de comparer les deux statues du roi Gustave Wasa, exécutées, à de longues années d'intervalle. La première, celle de 1904, pittoresque et réaliste évoquait un instant de la vie du vieux roi penché vers le déclin. La seconde, achevée en 1927, en bois de chêne peint et doré, trônant aujourd'hui dans le hall du Musée du Nord, représente toute une dynastie, toute une race ; Millès l'a dépouillée de ce qui était momentanément pour accuser les traits essentiels, affirmer la puissance et la volonté souveraines.

Les années passaient. Millès était revenu en Suède, avait épousé une artiste autrichienne, Olga Granner, et continuait d'aimer les voyages. Il avait séjourné à Munich, il visita l'Allemagne du Sud, l'Autriche et l'Italie. Il enrichissait sa culture, sans laisser entamer sa personnalité. Et il ne cessait de travailler, de modeler des visages, s'efforçant d'atteindre la vie intérieure du modèle, décorait les portes en bronze d'une église, puis la façade d'une banque de Stockholm où il représenta les marchands du ^{xiii}^e siècle, les banquiers du ^{xv}^e, la Compagnie des Indes, avec un humour grave, avec un sens du caractère qui confère à chacune de ces figures la dignité d'un type. Il édifia son *Archer*, d'une superbe énergie, debout sur un aigle noir, au sommet d'une colonne en granit vert. Et il sculptait avec une aisance nouvelle les corps charmants de ses *Danseuses*. A l'Exposition bal-tique de Malmö, en 1914, ses œuvres firent sensation.

Désormais les commandes affluent, et les événements de sa vie seront la naissance de ses grandes œuvres, les fontaines monumentales que les villes suédoises tour à tour lui réclament¹.

La *Fontaine de Suzanne*, dont le bassin ne mesure que deux mètres de diamètre, n'est qu'un prélude : une figure de jeune femme, en granit noir, d'une grâce indolente, joue au bord de l'eau. Cette fontaine envoyée à l'Exposition des arts décoratifs de Paris, en 1925, reçut un Grand Prix.

Fontaine de Halmstad, vaste bassin de granit rouge, au centre duquel se dresse un groupe en bronze d'une magnifique ardeur, Europe et le taureau ; fontaine de l'Industrie, à laquelle Millès travaillait déjà en 1909, destinée à Stockholm ; et cette



Phot. C. G. Rosenberg.

FIG. 12. — Carl Millès, CERBÈRE.

1. Cependant, tous les Suédois ne comprenaient pas encore le génie de Millès. M. M. P. Verneuil, auteur d'un très beau livre, intitulé *Carl Millès, sculpteur suédois* (éditions Van Oest, Paris et Bruxelles, 1929), remarque justement que, dans le luxueux hôtel de ville de Stockholm décoré par les artistes du pays, on ne rencontre aucune œuvre de Millès.

fontaine de Folke Filbyter, inaugurée en 1927 à Linköping, d'une inspiration essentiellement suédoise et qu'on peut apparenter au bloc immortel de Sten Sture. Il s'agissait d'évoquer le vieux roi du ^{xiii}^e siècle, errant à la recherche de son petit-fils que les moines lui ont ravi. Folke Filbyter, à cheval, traverse un gué et se penche, dans le vain espoir de découvrir un indice, tandis que le cheval se tourne du côté opposé, et cherche son chemin à travers le ruisseau, cherche peut-être lui aussi l'enfant royal. Ce mouvement contrarié des deux têtes, cette double investigation de l'homme et de l'animal, est d'un effet saisissant. Millès a-t-il voulu personnifier, sous les traits obstinés et douloureux du vieux roi, l'enquête passionnée de l'artiste ? Autour de ce groupe de bronze, la fontaine développe ses bassins en granit noir où toute une page d'histoire s'inscrit dans la pierre, une saga plutôt, contée avec cet humour attendri qui appartient aux Suédois et dont l'écrivain Selma Lagerlöf a le secret aussi bien que le sculpteur Millès. Il trouve l'épisode caractérisant un règne, le groupe symbolisant une loi, une bataille, une expédition maritime. Il sculpte sainte Brigitte en prière, puis sur son vieux cheval, pèlerinant à Rome. Et cette arrivée dans la ville éternelle, cette fatigue, cet éblouissement, ce vertige sont rendus sensibles par l'évocation d'une Rome oscillante où les arènes, Saint-Pierre, les colonnades, l'arc de triomphe apparaissent pêle-mêle, comme à travers un rêve.

En concevant ce chef-d'œuvre, Millès s'est livré à son exubérance ; il crée en pleine liberté, en pleine joie, il prodigue sa verve, sa vie déborde comme l'eau de ses fontaines ; ses figures simplifiées affirment leur caractère et deviennent tout naturellement des symboles.

C'est l'univers océanique, le mystère des eaux profondes qu'il évoque le long des bassins de bronze de la fontaine de Poseidon, à Gothenbourg, les poissons, les requins, les tritons, les naïades, frise fantastique disposée entre les cannelures : jeux et batailles, drame des combats sous-marins, élan des sirènes à travers les ondes. Et les tritons apparaissent aussi vrais que les squales...

Symbole encore, la statue de saint Paul, chevauchant sur la route de Damas, à l'instant de l'illumination. Un éclair jaillit, le cheval effrayé se cabre, et saint Paul, ébloui, d'un mouvement pareil, se rejette en arrière, lève le bras comme pour préserver son visage tandis qu'il écoute la voix incomparable.

Pour Millès, le symbole n'est pas un exercice intellectuel auquel l'artiste est obligé de se soumettre. Le symbole est une manifestation de sa vie intérieure, l'expression logique d'un art de plus en plus dépouillé auquel la réalité éphémère et changeante ne fournit que des formes immédiatement devancées. Le symbole habite celui qui se tient au delà du monde visible et toujours le dépasse.

C'est ainsi que Millès, échappé des contingences aussi bien que des modes, des traditions et des formules, promène son rêve dans un monde éternel.



L'inspiration de Millès est aussi diverse que la vie elle-même. Grave ironiste à la façon des Suédois, il écoute les sagas que racontent les paysans, autour du poêle pendant les nuits d'hiver, dans les fermes perdues au revers des forêts ; il goûte la



FIG 13. — Carl Millès. FONTAINE DE POSEIDON A GOTHENBOURG.

rude poésie des hommes de sa race, leur simplicité, leur verdeur et, tandis qu'il suit leurs histoires, il contemple ces visages et découvre la parenté secrète qui l'attache à ces humbles gens. Le sens du gigantesque, c'est peut-être son pays qui le lui conféra : les solitudes sans fin, les montagnes de granit, le désert des lacs enfouis entre deux forêts, et ces légendes où les géants tiennent tant de place, l'imagination lâchée dans une immensité...

De ses origines françaises, il a gardé le goût de la mesure et de l'équilibre, la science de la composition parfaite. Nous le voyons s'attendrir en présence d'une figure de jeune fille. Il s'arrête en souriant devant un détail ; une tunique plissée, une gorge puérile l'émeuvent. Avec quelle grâce aérienne il a campé ses *Danseuses* ;

de quelle légèreté il dote sa fontaine de Diane, une de ses dernières œuvres, évoquant les branches, les échappées de ciel, les clairs de lune ! Pourrait-on reconnaître, en face de cette silhouette bondissante, la main du titan qui sut dompter des monstres et exalter la force déchaînée, le sculpteur du Cerbère au seuil des portes infernales ? Jusqu'où ira-t-il encore ? Quelles découvertes l'attendent ? Vers quelles altitudes l'entraîneront ces étonnants contradictoires qu'il porte en lui et qu'il arrive à discipliner ?

Carl Millès est un grand visionnaire. Il distingue ce qui échappe au commun des hommes. Les créatures fantastiques issues de lui sont plus véridiques que toutes les dociles copies de la nature. Certes, lorsqu'il sculpte un triton, il ne s'agit point de mythologie. Il retrouve une figure entrevue un jour. Sans doute a-t-il rencontré cette sirène au bord d'un lac sauvage ? Les brumes de son pays sont peuplées d'êtres que nous prétendons légendaires... Et nous ne savons pas ce que peut contempler un Suédois, même le plus raisonnable, lorsqu'il a passé quelques hivers à l'orée d'une forêt ensevelie sous les neiges.

En présence de l'œuvre de Millès, je ne puis m'empêcher de songer aux sculpteurs hittites, vieux aujourd'hui de quelque six mille ans, qui érigèrent, les premiers, des portes monumentales, embellies de figures et gardées par des lions. Ces ancêtres, au delà des étroites limites du réel, explorant un univers que nous avons perdu, savaient restituer leurs visions ; ils créaient des bêtes à figures humaines, des dieux aux corps d'animaux, et leurs sphinx étaient plus vivants que des hommes ; tout naturellement ils rencontraient le symbole, habillé de chair, reconnu comme la plus profonde et la plus éternelle vérité.

L'œuvre de Millès, de même que la leur, échappe aux mesures quotidiennes, elle plonge dans des régions où nos certitudes aléatoires rejoignent des certitudes d'un autre ordre, où le domaine des apparences, qui est le nôtre, s'ébranle et s'efface..

— On ne meurt point, disait Millès dans son jardin de Lidingö : je continuerai ailleurs...

NOELLE ROGER.



Phot. C. G. Rosenberg.

FIG. 14. — Carl Millès.
DÉTAIL DE LA FONTAINE DE POSEIDON, à Gothenbourg.



BIBLIOGRAPHIE

LIVRES

GISELA M. A. RICHTER. — **Animals in greek sculpture.** Oxford University Press; Londres, Humphrey Milford, 1930. 1 vol. in-8, 87 p. et LXVI pl.

Miss Richter, qui dirige avec tant de compétence le département de l'Art classique au Metropolitan Museum de New-York, et à qui nous devons un excellent livre d'ensemble sur la sculpture et les sculpteurs grecs, nous offre dans cet aimable volume l'équivalent de ce que Imhoof-Blumer et O. Keller ont fait jadis à l'usage des seuls numismates, dans leur *Tier-und Pflanzenbilder auf Münzen und Gemmen*. L'enquête, cette fois-ci ne prétend point à être exhaustive. Miss Richter a seulement voulu, au moyen d'exemples caractéristiques empruntés aux arts du relief, et sans exposé dogmatique, nous montrer l'évolution des formes animales à travers l'art grec. Son choix est fort judicieux, et le commentaire des images est non moins pertinent que sobre, on y trouvera maint renseignement utile. Les planches sont fort bonnes; je ne leur reprocherai que le disparate qui résulte de la juxtaposition arbitraire de moulages et d'originaux, et, pour les monnaies surtout — qui avaient droit à une large part — la réduction à des échelles variées, qui risque d'égarer le lecteur.

J. B.

LOUIS SÉCHAN. — **La danse grecque antique.** Paris, E. de Boccard, 1930. 1 vol. in-8, 370 p., XIX pl.

M. Louis Séchan est professeur de langue et de littérature grecques à l'Université de Montpellier : les premiers chapitres de son livre, tout en s'adressant à un public non spécialisé, sont munis de tout l'appareil critique d'un ouvrage savant. On ne s'attendait guère à les voir suivies de considérations témoignant d'une information technique très poussée sur la méthode rythmique de Jaques-Dalcroze, puis d'une critique de *l'Ame et la Danse*, de Paul Valéry, enfin d'un éloge d'Isadora Duncan. Les professeurs ne nous ont guère habitués à tant d'agilité. Le dernier chapitre n'est que la reproduction d'une conférence. Il y a donc du disparate dans le ton même sur lequel est abordé, d'une partie à l'autre, le sujet de cet ouvrage. Ce léger défaut se trouve racheté par l'intérêt que fait naître la variété des points de vue, et aussi par les qualités du style, qualités

encore rehaussées par l'appel constamment fait aux textes les plus harmonieux d'auteurs anciens ou modernes. Ce que se demande le lecteur, après un exposé archéologique qui rend hommage aux travaux, d'un mérite éminent, de M. Maurice Emmanuel, c'est la place exacte et légitime, l'importance relative de la danse dans les œuvres de l'esprit. Remettons à son rang, parmi ses sœurs, cette Muse qui parfois fut une Cendrillon; ne souffrons point qu'elle soit réduite au rôle de servante ou d'interprète trop humble de la musique. On goûtera l'analyse très subtile que nous donne M. Séchan de la danse grecque antique, bien plutôt apollinienne que dionysiaque, et du dialogue bien connu de Paul Valéry, où il décèle, sous un voile d'une élégance si attique, une pensée toute moderne. Quant à savoir si l'art d'Isadora Duncan, qui dansa — « faute de mieux » — l'*Ave Maria* de Schubert et la *VII^e Symphonie* de Beethoven, fut une aurore ou l'annonce d'un crépuscule, c'est ce qu'il est loisible à chacun de trancher à sa guise. Dans les fort belles pages qu'il consacre à ce thème, M. Séchan se garde de prendre trop décidément parti, bien qu'on sente toute sa ferveur pour celle qui voulait « demeurer pour toujours au service divin d'Athéna aux yeux clairs », et « gagner la sagesse par l'extase ». Ce joli livre, si clair, d'une si limpide poésie, est bien fait pour atteindre les amateurs soucieux d'information sur un art qui aujourd'hui plus que jamais exerce sur la foule son empire.

J. B.

REVUES

La reconstruction du tableau de Giorgione Vénus avec l'Amour. — M. Hans Posse consacre une étude à la *Vénus* de Giorgione qui se trouve au Musée de Dresde (*Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, 52^e vol., 1^{er} cahier, Berlin 1931). Quelques documents des Archives de Saxe récemment retrouvés à Dresde (voir, par exemple, la facture des quinze tableaux vendus à Mgr l'Electeur de Saxe, le 26 janvier 1699, C. Le Roy : n^o 15, un tableau d'une *Vénus avec un petit amour* de Giorgione. Original. (Hauptstaatsarchiv, Cap. X a 12. Dresde) permettent à l'auteur de retracer l'histoire des vicissitudes par lesquelles a passé le tableau en question. Nous savons maintenant que cette *Vénus*, mentionnée par Marcantonio Michiel, en 1525, décrite par Carlo Ridolfi en 1648, se trouvait encore en 1660 dans la même Casa Marcella

(d'après Boschini, voy. *Carta del navigar pittoresco*). Pendant quarante ans, on n'entendit plus parler du tableau. Et c'est seulement en 1699 que la quittance retrouvée aujourd'hui nous signale la vente du tableau avec quatorze autres par le marchand français Le Roy au grand-duc de Saxe. Son sort ultérieur est connu : l'œuvre est spécifiée dans



Giorgione. VÉNUS.
(Détail.)
(Reconstruction du tableau.)

le catalogue", (*Specificatio*) de la Galerie d'Auguste le Fort qui venait d'être créée. Ce tableau est mentionné sous le titre *Vénus avec l'Amour de Giorgione. Original*. Plus tard, dans l'inventaire de 1722 et celui de 1728-41, la peinture est attribuée à Titien, dans le catalogue de 1765 elle n'est plus mentionnée, dans ceux de 1833 et 1837 le tableau est attribué à un maître vénitien inconnu, en 1846 de nouveau attribué à Titien, en 1856 à un de ses élèves, probablement Sassoferrato, enfin dans le catalogue de 1887 le tableau est de nouveau restitué à Giorgione par Karl Wørmann, d'après les études de Giovanni Morelli.

L'intérêt de l'analyse de M. H. Posse consiste en ce qu'il publie les résultats obtenus en soumettant le tableau à l'action des rayons X. Nous savons par ailleurs, que l'Amour qu'on voyait aux pieds de Vénus d'après les descriptions de Michiel et de Ridolfi fut recouvert d'une couche de couleurs figurant des verdure. En 1834 il revit la lumière, mais vu l'état lamentable dans lequel il se trouvait, il fut de nouveau repeint par Schirmer. On ne le voit donc pas sur le tableau tel qu'il se présente actuellement.

La récente analyse aux rayons X a permis cependant de retrouver cette ancienne partie du tableau. A part quelques détails nouveaux : la partie du pied droit de Vénus et le prolongement de la draperie qui ont été supprimés par les restaurateurs, ce qui est particulièrement important c'est la figure de l'Amour. M. H. Posse le décrit minutieusement. Il a pu voir sur le cliché

l'Amour tenant un oiseau dans la main ce qui correspond exactement à la description par Ridolfi (1648) du tableau de Giorgione à la Casa Marcella



L'AMOUR APERÇU AU MOYEN DES RAYONS-X
sur le tableau de Giorgione :
Vénus de Dresde.

et ce qui tranche la question de l'identité contestée récemment de cette description avec le tableau de Dresde (bien entendu si les observations de l'auteur sont exactes). Il serait difficile de croire à l'existence, à la même époque, de plusieurs tableaux représentant le même sujet, avec les mêmes figures et les mêmes détails, appartenant à différents auteurs.

Ce serait encore une preuve en faveur de l'existence réelle du grand peintre Giorgione dont nous avons parlé ici maintes fois (voir *Gazette des Beaux-Arts*, n° 12, p. 400-1, 1930 et n° 2, p. 130-1, 1931) et de l'importance qu'il y a à suivre la tradition en matière d'attribution, tant que la démonstration contraire, concrète, s'appuyant sur des faits incontestables, n'a pas été faite.

M. MALKIEL-JIRMOUNSKY.



LES HEURES DE DIANE DE CROY

ATTRIBUÉES A JEAN FOUCQUET

LES travaux du comte Paul Durrieu demeurent la source de toute information sur Jean Foucquet. Dans sa superbe publication des *Antiquités Judaïques*¹ de Josèphe, en 1907, ce savant a rassemblé tous les documents connus et toutes les hypothèses plausibles présentées jusqu'à ce jour au sujet de cette œuvre admirable. Le grand *Boccace* de Munich², publié en 1910, fut suivi de divers articles érudits et, en 1923, de la notice consacrée au quarante-cinquième feuillet du Livre d'Heures d'Etienne Chevalier³. Celle-ci, que l'on peut considérer comme un supplément aux travaux plus considérables de l'auteur, est le fruit de ses longues études sur le style des miniatures attribuées au maître tourangeau.

Suivant de loin le comte Durrieu sur la route qu'il a si bien tracée, je me propose de donner ici quelques notes au sujet de trois manuscrits qui lui demeurèrent inconnus en 1923. M. Friedrich Winkler nous a déjà signalé les miniatures de deux de ces manuscrits dans la *Zeitschrift für*



FIG. 1. — NATIVITÉ. HEURES DE DIANE DE CROY.
(Musée Ruskin, à Sheffield.)

1. Bibl. nat., ms. fr. 247 et n. a. 21.013. Durrieu, *Les Antiquités judaïques et le peintre Jean Foucquet*, Paris 1907. Toutes les miniatures ont été reproduites pour la Bibliothèque nationale, *Antiquités et Guerre des Juifs de Josèphe*, Paris, Berthaud Frères, 1906.

2. Munich, Bibl. cod. gall., 6. Durrieu, *Le Boccace de Munich*, Paris et Munich, 1910.

3. Durrieu, *Livre d'Heures peint par Jean Foucquet pour Maître Étienne Chevalier : le quarante-cinquième feuillet de ce manuscrit retrouvé en Angleterre*, Londres, 1923 (publié par Maggs, pour les membres de la Société française de reproductions de manuscrits à peintures). Le feuillet appartient aujourd'hui à une collection particulière en Angleterre.

*bildende Kunst*¹. En présence de ses descriptions, qu'accompagnent des reproductions, je me bornerai à un très bref commentaire.

Les trois miniatures du *Jouvencel* de Jean de Bueil, à Wolfenbüttel sont attribuées par M. Winkler à l'atelier de Jean Fouquet, et non point au maître lui-même. Je voudrais préciser cette attribution, en reconnaissant dans ces ouvrages la main qui termina les dix petites miniatures du deuxième tome des *Antiquités Judaïques*², qui peignit le frontispice de l'*Estrif de Vertu et de Fortune*³, et qui travailla au *Tite-Live* de Versailles⁴. On y remarque un style qui, tout en suivant de très près celui du maître, en diffère par une certaine banalité, soit dans les expressions et les gestes des personnages, soit dans le modelé mécanique des plis des robes et le dessin des détails d'architecture. On arriverait peut-être à découvrir le nom de l'artiste si la provenance de ce manuscrit était bien établie. Les armoiries : de gueules à une croix d'argent, étaient portées à cette époque par plusieurs familles, parmi lesquelles viennent en première ligne, dans le cas qui nous occupe, les comtes de Savoie. Les lettres J R (non pas A R, selon la lecture de M. Winkler), qui se voient en monogramme sur le surtout d'un homme figuré au premier plan, pourraient nous aider à identifier ce premier possesseur⁵.

Les cinq petites initiales historiées du deuxième manuscrit, le livre d'heures aux armes du cardinal Charles de Bourbon, à la Bibliothèque royale de Copenhague⁶, se rattachent par leur style aux Heures d'Étienne Chevalier de Chantilly, ainsi que M. Winkler l'a remarqué. Je reviendrai sur ce point dans la discussion du style des Heures de Diane de Croy. D'après M. Winkler, ce manuscrit pourrait provenir de la collection du cardinal, sous cette réserve que celui-ci n'en était pas le premier possesseur. Toutefois la reliure de Philippe de Béthune me donne à penser que lesdites armes, ajoutées après coup, sont encore « une des fantaisies du bibliothécaire de Béthune » destinée à donner un surcroît d'intérêt au volume⁷. M. Winkler note que les armes originales figurent dans les écussons portés en procession funèbre, au commencement de l'Office des Morts, de même que dans

1. *Zeitschrift für bild. Kunst*, mai-juin 1920, 195-206 ; *Eine Bilderhandschrift von Fouquet in Wolfenbüttel. Reisefrüchte*, février 1928, 345-349.

2. *Op. cit.*

3. Bibl. de Pétersbourg, ms. F. v. XV 6 (anc. 5. 3. 53), Durrieu, *Comptes rendus de l'Acad. des Inscr. et Belles-Lettres*, 1913, 268 ; A. de Laborde. *ibid.*, 1917, 484 ; Blum et Lauer, *La Miniature française aux XV^e et XVI^e siècles*, Van Oest, 1930, Pl. 17.

4. Bibl. nat. ms. fr. 273-274 ; v. note 1 ; toutes les miniatures ont été reproduites aussi pour la Bibliothèque nationale, par Catala frères, Paris.

5. On se rappellera que Louis XI devint deux fois le beau-frère d'Amédée IX de Savoie, quand, en 1452, il épousa Charlotte de Savoie et quand sa sœur Yolande devint la femme d'Amédée IX.

6. Copenhague, Bibl. roy. ms. GKS 1.610 4^o.

7. Leroquais, *Livres d'Heures de la Bibliothèque nationale*, Paris 1927, T. I. 98.

les Heures d'Étienne Chevalier. D'argent à trois fascès de gueules, ces armoiries étaient assez communes au ^{xv}^e siècle, en France. Un homme agenouillé devant la Vierge et l'Enfant, dans une autre scène, porte des vêtements ecclésiastiques. Or, en cherchant des documents relatifs à ces familles, je n'ai rencontré qu'un seul ecclésiastique, un certain Antoine de Croy, deuxième fils de Philippe I^{er} de Croy et de Jacqueline de Luxembourg et neveu d'Antoine de Croy, dit le Grand,



FIG. 2. — HEURES DE DIANE DE CROY. (Musée Ruskin, à Sheffield.)

qui fut administrateur, puis sacré évêque de Thérouanne, en 1486¹. Il mourut dans l'île de Chypre, à son retour de Jérusalem, le 21 septembre 1495. Né vers 1457, au plus tôt, il n'aurait eu que vingt-trois ans lors de la mort de Fouquet. De plus, le modèle du portrait semble avoir passé la quarantaine, et Antoine est mort avant d'atteindre cet âge. Il me semble donc aventureux, à défaut d'autres documents, d'insister sur cette identification du premier possesseur.

1. *Gallia Christiana* (1656) II, 432 ; v. aussi le P. Anselme, VIII, 374-5.

Le troisième manuscrit dont je voudrais parler se trouve au Musée Ruskin, à Sheffield en Angleterre. C'est un précieux petit livre d'heures dont je dois la connaissance à la bienveillance de M. Sydney C. Cockerell, qui me l'a signalé l'année dernière, en m'offrant toutes les notes qu'il a rassemblées à son sujet. Les seules notices précédemment publiées étant celle du catalogue du musée¹ et les trois pages de M. Colingwood dans *The Art Journal* de 1882, je donnerai ici une courte description du manuscrit, accompagnée des reproductions de la plupart des miniatures qu'il renferme, et qui sont inédites.

Le livre d'heures de Diane de Croy, à l'usage de Paris, est un manuscrit sur vélin, de petit format (H. 0,100 ; L. 0,075), de 178 ff. à longues lignes (14 à la page) de cette écriture fine qu'on rencontre habituellement dans les manuscrits de l'Anjou et de la Touraine à cette époque. Les marges furent rognées et dorées au XVIII^e siècle, lorsque le volume fut relié en maroquin rouge, avec des glands d'or sur les plats. Il y manque le calendrier, le commencement des Matines de Tous-saint, la Tierce, la Sexte, et les Vêpres de la Vierge. La décoration actuellement conservée se compose de vingt miniatures, dont cinq sont du XVI^e siècle, et des bordures usuelles, d'une exécution assez grossière, sauf celles qui encadrent les deux pages de l'Annonciation. Les initiales importantes sont décorées de feuilles d'acanthé; les petites initiales et les bouts de ligne sont peints en or sur fond bleu ou rose.

Ici encore, la provenance originale est sans doute indiquée par les écussons portés en procession funèbre (fig. 10) : d'or à trois tourteaux de gueules, armoiries appartenant, dès le XII^e siècle, à la branche française des Courtenay. Au XV^e siècle, notre livre d'heures a pu être la propriété de Jean IV de Courtenay², dit Jean-Sans-Terre, qui mourut sans enfants légitimes et qui légua son peu de biens, en 1472, à son fils naturel, Pierre. La branche cadette de la famille est représentée par son cousin germain, Jean III de Courtenay, seigneur de Bléneau, de Villars, etc., qui porta, après 1472, les armoiries de la famille, sans lambel, et qui mourut en 1480. Son fils Jean, IV^e du nom, épousa Catherine de Boulainvilliers, sœur de Charles I^{er} de Boulainvilliers, deuxième mari de Suzanne de Bourbon. S'il est vrai que François de Courtenay, fils de ce Jean IV, premier pannetier d'Éléonore d'Autriche, etc., hérita du manuscrit, il faut expliquer comment, après

1. *A Descriptive Catalogue of the Library... of the Ruskin Museum*, Sheffield, 1890.

2. D'Hozier, I, 7, 128 ; III, 173. Cleaveland, E., *A Genealogical History of the Noble and Illustrious Family of Courtenay*, Oxford, 1735. Le premier Jean IV de Courtenay, seigneur de Champigneulles, de Saint-Briçon, de Saint-Maurice-sur-Laveron, de Donnemarie-en-Puisaye, de Milleron et de Courcelles, fut deux fois marié. En 1451, il vendit ses possessions de Champigneulles à Jacques Cœur de Bourges, et Saint-Briçon à Jean Juvénal des Ursins ; il fut enterré à Châtillon-sur-Loing.

son décès, en 1561, celui-ci est passé entre les mains de Diane de Domp martin, fille unique et héritière de Louis de Domp martin, baron de Fontenoy, et de sa femme, Philippe de la Marck¹. Diane, veuve de Jean-Philippe, comte du Rhin, épousa en deuxième nocces Charles-Philippe de Croy, prince de Chimay, élevé au marquisat d'Havré (Havrech) en 1574, par Philippe II d'Espagne, dont il était gentilhomme de la chambre, ambassadeur à la diète de Ratisbonne, etc. En tout cas, une miniature représentant Diane et ses nymphes surprises par Actéon, la devise *Asta la muerte*², et une centaine d'autographes³ des parents et amis de cette dame attestent qu'elle se servait de ce livre en guise d'album, autant que pour ses prières. Les autres armoiries, d'azur à deux bandes dentelées ou échiquetées d'argent, qui accompagnent les portraits d'un pape, d'un empereur et d'un saint (saint Jean-Baptiste?), paraissent désigner, soit le possesseur précédent, soit un personnage à qui Diane aurait offert le manuscrit avant sa mort, au xvii^e siècle, mais celui-ci reste encore inconnu. Depuis lors, jusqu'à la fin du xix^e siècle, il est impossible de suivre l'histoire de ces heures. M. Ruskin les acheta, peu après 1882, pour le Musée de Saint-Georges Guild à Walkley, près de Sheffield ; par la suite le manuscrit revint d'un voyage en Amérique, selon M. Collingwood.

Ce qui nous importe dans les Heures de Diane de Croy, ce sont les quinze miniatures du xv^e siècle : fol. 1, la Vierge assise tenant l'Enfant nu, et accompagnée de deux anges musiciens à sa droite et à sa gauche (la prière *Obsecro te*) ; fol. 2, saint Jean à Patmos (sélections des Évangiles) ; fol. 16', la messe de saint Grégoire, très endommagée ; ff. 18' et 19, l'Annonciation (Matines de la Vierge — fig. 2) ; fol. 47, la Visitation (Laudes de la Vierge — fig. 3) ; fol. 60, la Crucifixion (Matines de la Croix) ; fol. 61', la Pentecôte (Matines du Saint-Esprit — fig. 6) ; fol. 63', la Trinité (Matines de la Trinité — fig. 5) ; fol. 65', procession funèbre (Matines de l'Office des Morts — fig. 10) ; fol. 68, la Nativité (Prime de la Vierge — fig. 1) ; fol. 87' Dormition de la Vierge (Nones de la Vierge — fig. 7) ; fol. 97',

1. Le P. Anselme, V, 643 ; Francquen (de), *Recueil historique... des maisons et familles de la Belgique*, Bruxelles, 1826.

2. Cette devise se trouve sur un folio de garde à la fin d'un livre d'heures, au British Museum, Egerton ms. 2045, le « véritable bijou des bibliophiles » attribué par le comte Durrieu au Maître François ; elle accompagne un quatrain signé « V(otr)e très humble et obéissante sœur Diane de Domp martin », avec le même monogramme formé de deux D adossés.

3. Les autographes, en français, espagnol, italien et allemand, sont datés de 1572 à 1590. On peut y lire des pensées amicales signées par le mari de Diane de Croy (1572), son neveu Charles, et son fils Charles-Philippe ; en 1572 et 1573, par divers membres des familles alliées de Lalaing, de Meleun, d'Aramberghes (d'Arenberg), de Berselles, de Berlaymont, de Montmorency ; plus tard, les noms d'Hannibal comte de Montedoglio, Frédéric comte du Rhin (1576), le cardinal Verdelli, le comte de Rieux, etc. Après la signature de « Marie » (fol. 17), une autre main a ajouté « Reine de France et de l'Écosse », pour indiquer que ces vers étaient de la main de la cousine du mari de Diane.



FIG. 3, 4, 5, 6. — HEURES DE DIANE DE CROY. (Musée Ruskin, à Sheffield.)

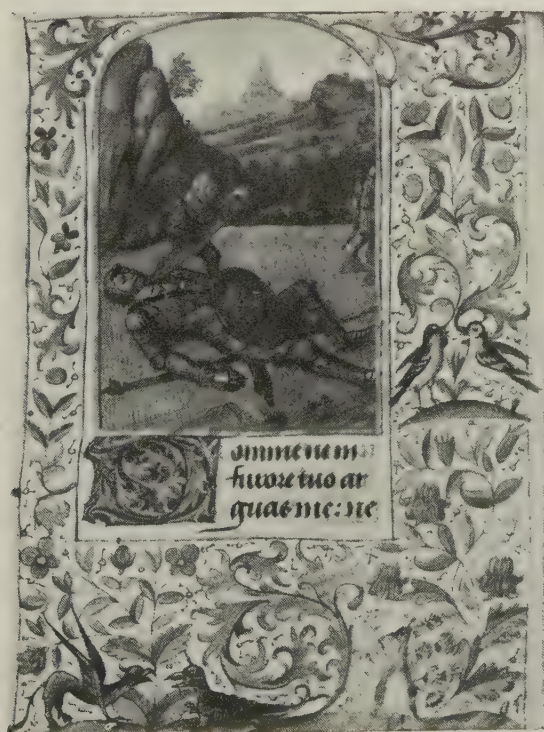
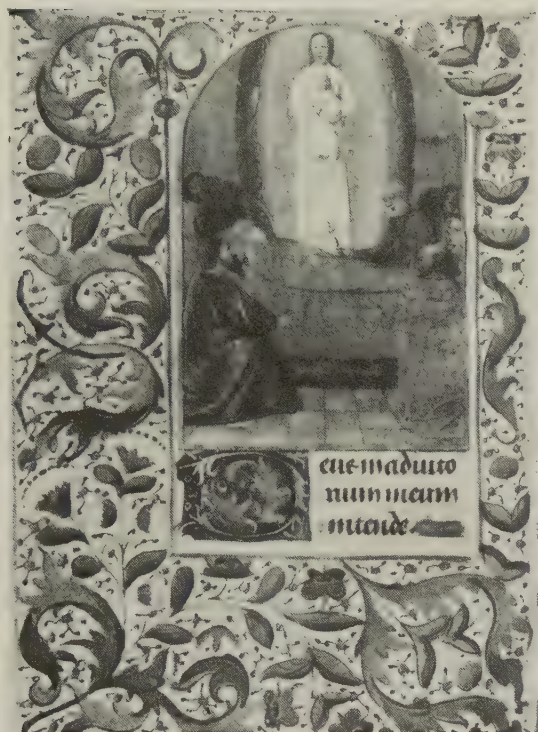


FIG. 7, 8, 9, 10. — HEURES DE DIANE DE CROY. (Musée Ruskin, à Sheffield.)

Couronnement de la Vierge (Complies de la Vierge — fig. 4) ; fol. 113, Goliath décapité par David (les Psaumes de la Pénitence — fig. 9) ; fol. 137, Job sur son fumier (Office des Morts — fig. 8). Le style ressemble de très près à celui de plusieurs miniatures attribuées avec la plus grande vraisemblance à Jean Foucquet. Faute de preuves documentaires je me suis astreinte à faire des comparaisons minutieuses pour justifier le penchant que j'éprouvais vers le nom du maître lui-même. Examinons donc les miniatures des *Grandes Chroniques*, des *Antiquités Judaïques*, du *Boccace* de Laurent Gyrard à Munich, et surtout les pages du Livre d'Heures d'Etienne Chevalier et des petites Heures de la collection Beatty à Londres¹.

En ce qui concerne l'*Annonciation* de Sheffield, dont la disposition sur deux pages rappelle celle de la Vierge adorée par Maistre Etienne Chevalier et son saint patron, je noterai les analogies suivantes : la Vierge ressemble à la Vierge de l'*Annonciation* de Chantilly (fig. 12) par ses proportions générales, la disposition des plis de sa robe ; la tête est celle de la Madeleine de la *Pietà* de Chantilly, ou encore de Marie de Brabant ou de Jeanne d'Evreux dans les *Grandes Chroniques* (ff. 292, 342'). L'ange Gabriel semble être descendu du ciel de l'*Ascension* de Chantilly, où l'on retrouve ses proportions, son type et son costume ; ses ailes sont celles qu'il porte sur le manuscrit de Londres, et lorsqu'il annonce sa mort à la Vierge de Chantilly ; enfin, sa figure jeune, arrondie, se trouve maintes fois reproduites, voyez par exemple celle de la demoiselle située à gauche dans l'*Ascension* de Chantilly, et celle de Tullia dans le *Boccace* (fol. 86). Les pilastres cannelés de l'encadrement sont trop fréquents dans l'œuvre de Foucquet pour qu'il faille les analyser en détail, mais les statuette qui s'y trouvent adossées sont une nouveauté qui rappelle les sculptures de la statuette de l'*Annonciation* (fig. 12).

Encore plus frappantes sont les analogies que présente la *Visitation* de Sheffield (fig. 3) avec les mêmes scènes à Chantilly (fig. 14) et dans la collection Beatty (fig. 13) ; on s'en convaincra en comparant les reproductions. Il est manifeste aussi que, malgré les ressemblances, la *Visitation* de Sheffield n'est pas une copie servile.

1. Western ms. 83 ; anc. collection Holford ; ce livre d'heures fut exposé en 1908, au Burlington Club, n° 219 du catalogue, pl. 137 ; il est décrit dans le catalogue des peintures de la collection Holford, publié en 1924, n° 7, pl. XIV a, b, c, d. Comme il doit être bientôt publié par M. Millar dans son catalogue de la collection Beatty, je noterai ici simplement que les vingt-cinq miniatures me paraissent de deux mains différentes : celle à laquelle on doit les Heures de Diane de Croy, qui pour moi est celle de Foucquet, et celle d'un imitateur. Dans la *Crucifixion* les soldats qui jouent aux dés rappellent le groupe du premier plan de la *Crucifixion* de Chantilly, mais la facture et le coloris permettent de ranger cette miniature dans la catégorie des pastiches. Est-ce cet imitateur qui peignit les miniatures des Heures, dites à tort de Philippe de Commines (n° 3797 de la vente de la collection Huth, en 1913) ? L'énigme des anagrammes CHASTE VIE LOUE R. L. et S'IL AVIENT A. R. exercent encore ma perspicacité.



FIG. 11. — JOB SUR SON FUMIER.
Heures d'Étienne Chevalier. (Musée Condé.)



FIG. 12. — L'ANNONCIATION.
Heures d'Étienne Chevalier. (Musée Condé.)

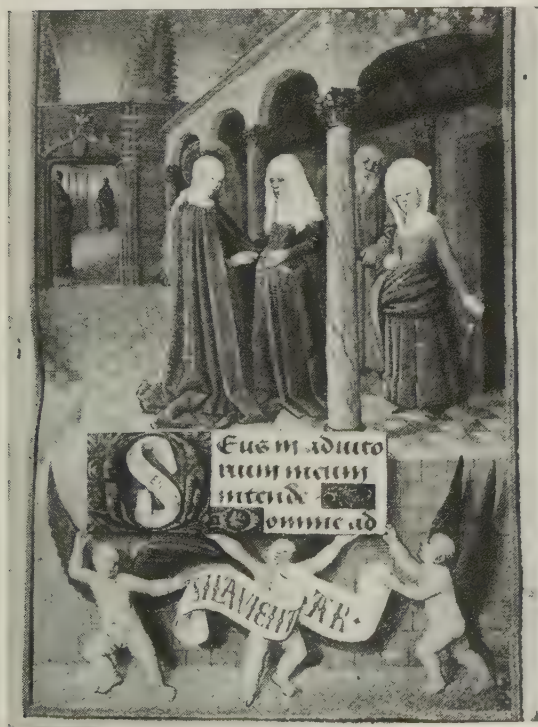


FIG. 13. — LA VISITATION.
(Collection Beatty.)



FIG. 14. — LA VISITATION. Heures d'Étienne Chevalier.
(Musée Condé.)

Poursuivons ces comparaisons : la Vierge de la *Visitation*, à Sheffield et à Londres est la Vierge du *Mariage* à Chantilly ; Elizabeth, coiffée du turban, est la sainte Anne du feuillet de la Bibliothèque nationale¹, et son costume est porté par les dames du *Boccace* de Munich (ff. 60, 326) ; le Zacharie de Sheffield se retrouve dans la personne de l'empereur Charles IV (les *Grandes Chroniques* fol. 446) et les arbres du paysage sont les arbres du fol. 202 du même manuscrit. On pourrait continuer cette recherche des analogies presque à l'infini, ce qui lasserait sans doute le lecteur. Remarquons simplement qu'à Sheffield les compositions de la *Mort de la Vierge*, la *Pentecôte*, le *Couronnement de la Vierge*, la *Trinité* et *Job visité par ses trois amis*, sont des adaptations, plus ou moins simplifiées, des mêmes scènes à Chantilly.

Avant d'aborder la question de la date, j'examinerai le style des cinq initiales des Heures de Copenhague. Je ne les connais que par les reproductions médiocres de quatre d'entre elles publiées par M. Winkler, mon opinion n'est donc que provisoire. On peut y noter des analogies de composition entre la *Pentecôte* et l'émail du Schlossmuseum à Berlin², entre les *Pietà* et les processions funèbres sur le présent manuscrit et à Chantilly, et même entre notre *Vierge à l'Enfant* et la Vierge de l'*Adoration des Mages* à Chantilly. Mais est-ce la faute de la reproduction ? la Vierge semble dépourvue de la robustesse, de l'allure un peu paysanne, des Vierges de Chantilly ? Elle me paraît devenue aristocratique ; l'Enfant montre plus de vivacité, plus d'intelligence, que les Enfants sérieux et plein de dignité de Fouquet. L'ecclésiastique, qu'il soit Antoine de Croy ou tout autre, rappelle par sa tête carrée les portraits vigoureux du style dit « de la jeunesse de Fouquet »³, mais la ressemblance cesse à ce point. Les autres personnages sont d'une faiblesse qui empêche de reconnaître le style du maître, bien que les contours et le dessin soient ceux auxquels nous a habitués Fouquet.

Ceux qui ont pu étudier dans l'original l'œuvre de Jean Fouquet, c'est-à-dire les grandes miniatures des *Antiquité Judaïque*, qui datent d'avant 1476, et du Cabinet des Manuscrits passer au « sanctuaire » du Musée Condé, sont d'accord pour accepter comme authentique le style des Heures d'Étienne Chevalier, malgré l'absence de preuves documentaires. Les différences de coloris⁴ et de facture s'expliquent comme celles qu'entraînent deux périodes du développement d'un

1. Bibl. nat. ms. lat. 1416.

2. Marquet de Vasselot, *Gazette des Beaux-Arts*, 1904 (2), p. 145, fig.

3. Les manuscrits que j'ai pu ajouter à la liste rédigée en 1923 par le comte Durrieu, me paraissent assez intéressants maintenant pour justifier la monographie que je suis en train de préparer sur ce style.

4. Je n'ai rien dit des couleurs employées dans ces miniatures, car il est impossible d'en donner une idée au moyen des mots ; il faut ou les voir soi-même, ou ajouter foi au jugement de ceux qui les ayant vues déclarent qu'elles s'accordent avec le coloris caractéristique de Fouquet.

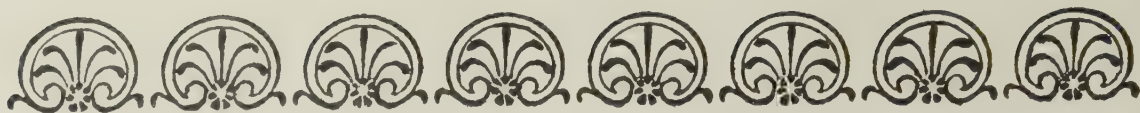
même style. La technique pointilliste que l'on constate souvent à Chantilly et aussi dans les portraits du Louvre — autant que l'on peut en juger sous le vernis — a cédé la place aux traits larges et directs dans les *Antiquités*. Mais la composition reste la même. Nous y voyons représenté un espace concave, à trois dimensions; toute l'image tourne autour d'un point central, à l'intérieur de cet espace, le sol dans un plan horizontal, les édifices et les personnages dans des plans verticaux ou inclinés. On remarque à Chantilly deux catégories de compositions, celles qui présentent de grandes figures au premier plan, et celles, en général plus serrées, où manquent ces figures. Les personnages — soit ceux que leur échelle réduite éloigne du spectateur, soit les petites figures du premier plan — sont allongés, amincis, plus gracieux et moins robustes, sans perdre pourtant la solidité et le volume des plus grands. On rencontre ces deux types dans les miniatures des *Grandes Chroniques*, surtout vers la fin (ff. 444, 444'), et dans le *Boccace* de Munich.

Plus près de nos Heures de Diane de Croy sont celles de la collection Beatty, où le même contraste existe entre les miniatures de l'*Annonciation* et de la *Visitation* et la *Nativité*, par exemple, qui rappelle la *Nativité* de Chantilly mais sur une échelle beaucoup plus petite, semblable à celle de la *Nativité* de Sheffield. Je ne crois pas qu'on puisse distinguer ici la main d'un autre peintre; ce ne peuvent être des pastiches.

Le problème de la date de tous ces manuscrits reste presque impossible à résoudre. On peut dire que les Heures d'Étienne Chevalier furent peintes après que Jean Foucquet fût revenu de Rome, en 1447 ou dans les années suivantes, après même que son patron eût été nommé trésorier de France, en 1453. En tout cas la scène de l'*Adoration des Mages* fut peinte avant la mort de Charles VII en 1461. On date les *Antiquités Judaïques* d'avant 1476, puisque les miniatures furent terminées pour Jacques d'Armagnac. Les Heures de la collection Beatty et les Heures de Diane de Croy me semblent un peu postérieures aux Heures de Chantilly; en effet, elles reproduisent en les simplifiant des compositions déjà établies, et la facture, surtout à Sheffield, est plus large, plus proche de celle des *Antiquités*. Une plus grande précision resterait purement conjecturale.

ELEANOR P. SPENCER

Quant aux délicieux paysages de Touraine qu'on attend à voir dans toute œuvre de celui-ci, les sujets choisis dans les Heures de Diane de Croy ne permettaient guère de les introduire. Toutefois, je signalerai le fond de paysage du *David*, les arbres de la *Visitation*, et aussi les ciels lumineux des scènes de Job et de ses amis, et de la procession funèbre.



LE SYMBOLISME ICONIQUE DANS L'ART MANUELIN



FIG. 1. — UNE SIBYLLE.
Porche de Thomar.

C'EST au temps du roi Manuel que, sous l'action d'éléments indigènes, le flamboyant portugais atteint son développement le plus expressif : de là lui vient son nom de *manuelin*, mais quelques-unes de ses caractéristiques se font jour dès le court règne de Jean II. L'architecture, au Portugal, durant le dernier quart du xv^e siècle, multiplie les nervures de la voûte et les arcs polycentriques, sans pour autant abandonner les principes de l'ornementation gothique traditionnelle. A Batalha, dès la fin du xiv^e siècle, la dentelle flamboyante souligne de ses festons la membrure, d'une sobriété quasi archaïque, de l'église ; l'influence française



FIG. 2. — UN PROPHÈTE.
Porche de Thomar.

s'y fait quelque peu sentir dans l'emploi décoratif de la courbe et de la contre-courbe ondulant dans les remplages et les plates-bandes. Mais, parvenue à ce point, l'évolution artistique marque un temps d'arrêt, entravée par l'activité guerrière qui entraîne Alphonse V en Espagne et au Maroc.

Peu à peu cependant, le flamboyant se transforme en prenant un caractère plus spécifiquement national. Le nouveau style se définit non seulement par la surcharge de l'ornementation, mais par des traits individuels qu'on peut facilement énumérer. On y reconnaît : un facteur arabe, qui paraît dès l'époque romane, avec ses petits arcs outrepassés, ses archivoltes qui évoquent la brique, ses chapiteaux en forme de turbans ; un facteur végétal qui revêt l'aspect naturaliste d'un tronc d'arbre élagué ; enfin un facteur classique qui conserve les moulures gothiques et le feuillage stylisé de la période précédente.

Au xvi^e siècle, lors de sa plus grande floraison, le manuélín amalgame ces éléments avec une exubérance qu'on peut qualifier de délirante. Les lignes constructives se trouvent noyées dans un décor pléthorique, où interviennent la mer, avec ses madrépores, la vie nautique, avec ses cordages, les forêts de chênes-lièges, le tout lié en faisceau, sous la boucle de l'Ordre de la Jarretièrre, la Croix de l'Ordre du Christ, et les sphères armillaires, emblème du roi Manuel. La redondance de cette ornementation va souvent à l'encontre des principes architectoniques par sa proluxité débordante, mais quand elle se laisse toucher par la sobriété, elle est d'une grâce et d'une élégance où s'épanche le lyrisme national.

Le couvent du Christ, à Thomar, est un des monuments les plus typiques de l'art manuélín. A la chapelle octogonale des Templiers, les architectes adjoignirent une petite église à une seule nef, dont toutes les arêtes sont parcourues par une décoration végétale qui semble un feu d'artifice. Ce sont des troncs avec leur écorce sur laquelle rampent des colimaçons, où s'accrochent des grelots de mulets, des agrès de galions, les voiles et les ancres des caravelles qui sillonnèrent la Mer Ténébreuse, les coraux de l'Océan Indien ; voici encore les chiens et les chats emmenés à bord par les navigateurs, et plus loin un matelot embrassant un tronc de chêne : évocation splendide d'un peuple qui substitua à la civilisation méditerranéenne concentrique, la civilisation excentrique de l'Atlantique.

Un arc surbaissé et festonné, formant porche, abrite le portail principal. Sous son ombre, sur un tympan orné de pinacles et de guirlandes que surmontent des sphères armillaires, se dressent des figures symboliques groupées en chœur autour de la Vierge. A la partie inférieure, se trouvent quatre Prophètes, sous des baldaquins gothiques. Ils sont coiffés des étranges turbans dont les dotait le pittoresque orientalisme des Mystères, et désignent du doigt les paroles inscrites sur leurs phylactères. Au-dessus d'eux, des Sybilles — la convergence pyramidale des motifs architecturaux réduit leur nombre à quatre — en des poses analogues, et, couronnant le tout, les quatre Docteurs de l'Eglise latine.

La date de l'achèvement de l'église est inscrite dans un cartouche : 1515. João de Castilho, l'architecte, réservait le meilleur de son effort créateur à une

composition plus grandiose. Il assumait la tâche d'élever le portail sud de l'église des Jeronymos, à Belem, près de Lisbonne. Cette église du fameux monastère hiéronymite, est le plus somptueux monument de l'art manuelin parvenu au moment où il se laisse dominer par le classicisme. Ce fut là, pendant un demi-siècle, un centre artistique où se groupèrent des maîtres appartenant à plusieurs nationalités. L'église fut édifiée sur les bords du Tage, en face de la Praia do Restêlo, point du globe aussi illustre que l'Acropole d'Athènes, car c'est de là que Vasco de Gama partit à la découverte de la route maritime des Indes, ouvrant par cette entreprise les voies de l'Histoire moderne.

Le monument se compose de trois nefs à voûte polynervée, les nervures

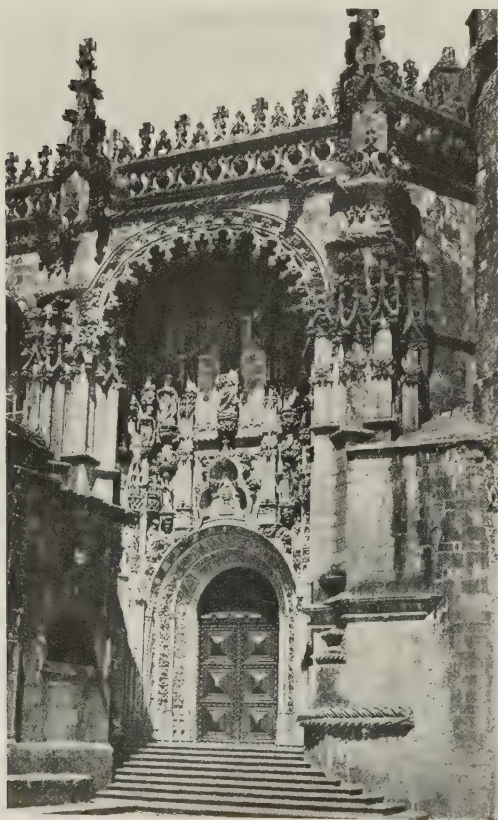


FIG. 3. — ÉGLISE DU COUVENT DU CHRIST, à Thomar.

jaillissant de six piliers octogonaux, sveltes comme des palmiers, dont les faces sont décorées de rinceaux du style de la Renaissance. Au fond, s'éploie un transept de près de vingt mètres de large, sans liaison organique avec les nefs longitudinales, et dont les culées sont si légères qu'on y voit une des plus audacieuses réussites de l'architecture.

Le groupe iconique se développe sur le portail sud qui, au xvi^e siècle, se mirait dans les eaux du fleuve. Il a pour cadre un magnifique décor gothique. Deux contreforts abritent, à la partie inférieure, les Apôtres, placés sur des consoles reposant sur des fûts décorés, à l'ombre des baldaquins. C'est la première strophe du choral mystique qui va être chanté. La ligne pyramidante se dessine, les contreforts passent du plan carré au triangulaire, et sur chacune de leurs faces visibles, se dressent deux Prophètes. Leur nombre

réduit accentue le parallélisme dogmatique qui les lie aux nobles figures de la base. Avec leurs costumes typiques et leurs phylactères, en des attitudes plus violentes qu'à Thomar, ils semblent en proie au délire extatique.

Au registre supérieur, faisant cortège à la Vierge debout dans l'embrasement de la grande fenêtre centrale, quatre femmes couronnées se dressent, tenant des livres de la main gauche, et de la droite, l'une une épée, l'autre une fleur, les

deux dernières une plume. Ce sont les Sibylles. La première, Europe, porte l'épée, symbole de la décollation des Innocents ; à l'étage inférieur lui correspond Zacharie, qui fit une prédiction semblable¹. La femme à la fleur, allusion à l'Annonciation, est la Sibylle Erythrée². Elle correspond au Prophète Ezéchiel. Il est impossible d'identifier, faute d'attributs, les deux Sibylles qui sont du côté gauche de la Vierge, et par conséquent les Prophètes qui leur correspondent.

D'où est venue à l'architecte Castilho, ou à son inspirateur, l'idée de couronner les Sibylles, au lieu de les coiffer des turbans qu'on leur voyait dans les Mystères, ou bien des bonnets et des mouchoirs des bourgeois contemporaines, que leur donnait l'art français ? D'un vieux texte, sans doute, d'un drame liturgique où il aura lu la rubrique : *Sibylla coronata*, cela après 1517, date du commencement des travaux, ce qui peut paraître singulier dans un milieu où abondaient les artistes français — le portail occidental est de Nicolas Chanterène — qui, comme l'observe M. Mâle, ont puisé leur inspiration dans le texte de Barbieri.

Dans une des rues, alors marginales, de l'ancienne Lisbonne, on remarque un morceau de sculpture qui présente le même groupement symbolique, sur la façade de l'église de la Conceição Velha, épargnée par le tremblement de terre de 1755. Le tympan du portail est consacré à la Vierge de Miséricorde. Sur les jambages, on voit d'un côté la Vierge, et de



Phot. Vasquez.

FIG. 4. — PORCHE DES JERONYMOS, à Belem.

1. E. Mâle. *L'art religieux de la fin du Moyen Age*.

2. Ainsi que l'observe M. Mâle, la croix que quelques auteurs attribuent à la Sibylle Hellespontique convient plutôt à la Sibylle Erythrée, prophétesse du Jugement dernier, symbolisé par la croix du sacrifice.

l'autre l'Ange avec, sur un phylactère, l'inscription : *Ave Maria plena gratiae*, en lettres gothiques. Dans les grandes fenêtres, des deux côtés du portail, se présentent, à droite, deux Prophètes gesticulants, enveloppés de phylactères ; à gauche, Saint André avec sa croix, et Saint Jacques, avec le bourdon, la panetière et le chapeau rond des pèlerins de Compostelle.

D'autres monuments d'architecture religieuse manifestent le même symbolisme. L'un d'eux est un joyau inestimable : c'est la chaire de Santa-Cruz de Coïmbre. Dans chacune de ses quatre faces s'ouvre une niche en coquille où trône un Docteur de l'Eglise. Le parallélisme s'achève ici avec les statuette des Sibylles

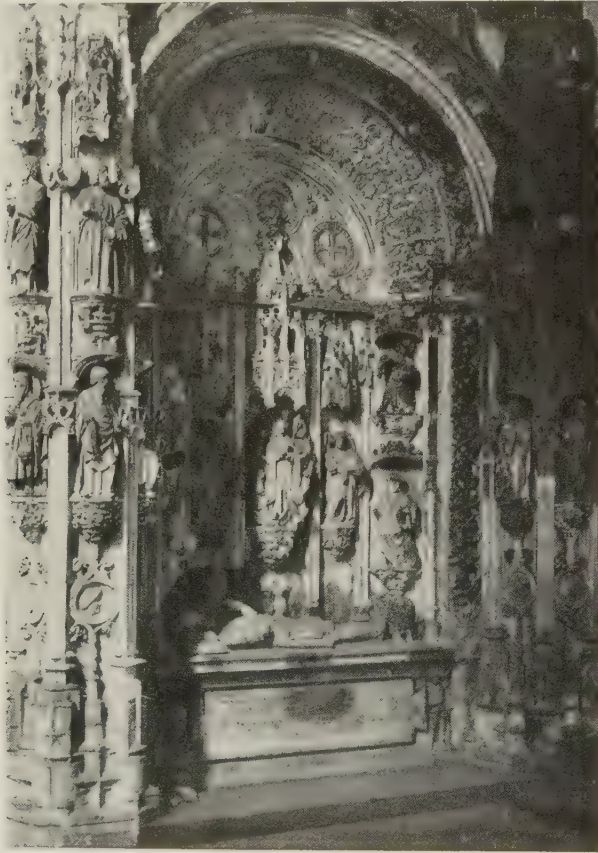


FIG. 5. — TOMBEAU DE D. AFFONSO HENRIQUES, à Santa-Cruz de Coïmbre.

et des Prophètes qui font cortège aux personnages centraux : six à la base, six près de la cimaise. Toutefois, il n'y a pas de correspondance entre les deux groupes ; en effet, le prophète David, reconnaissable à sa harpe, correspond à la Sibylle Samienne, qui n'est pas représentée ici.

Ces six Sybilles, dont les costumes et les attributs révèlent une origine française, sont, en commençant par la gauche, la Sibylle Agrippa, tenant un fouet, la Cimmérienne, avec une corne d'abondance, l'Hellespontique, avec une grande croix, une autre, sans attribut, peut-être la Sibylle Erythrée qui, d'après Barbieri, a un voile noué sous le menton, comme celle-ci, et enfin Europe, avec une épée nue. Les phylactères, où on lisait les *oracula sibyllina*, leur enveloppent le corps en capricieuses volutes.

Le cadre où se présentent ces figures est un des plus somptueux et des mieux équilibrés des débuts de la Renaissance au Portugal, où les éléments classiques sont traités dans l'esprit gothique. A la partie supérieure, le paganisme et le prophétisme d'Israël se répercutent dans la pensée exégétique des Docteurs du Christianisme. A la partie inférieure, en un monumental cul-de-lampe, s'effectue

l'alliance de la douceur chrétienne et de la beauté païenne dans les petites têtes d'anges assemblées en couronne ailée, et dans les bustes héraldiques des femmes qui présentent leurs seins gonflés, superbes comme des Bellones, ailées comme des oiseaux messagers d'un monde submergé, qui font renaître le chant des Sirènes. Le dragon tricéphale, aux ailes de chauve-souris, la gueule ouverte, qui clot la composition, est le symbole des Ténèbres subjuguées.

Dans le chœur de l'église sont érigés les tombeaux des deux premiers rois portugais, Affonso Henriquez et Sancho I^{er}, deux *arco-solia* monumentaux, ornés sur leurs pinacles d'une cohorte de figures symboliques ou mystiques. Les deux tombeaux, qui se font face, sont unis en un seul organisme par le groupement cyclique des sculptures. La Vierge est sur les deux monuments le point de convergence de toute l'imagerie qui, autour d'elle, évoque l'Annonciation et la Glorification.

Couronnée comme une reine, elle allaite son enfant, sur le tombeau de Sancho ; elle monte au ciel environnée du chœur des Anges, sur celui d'Affonso. Des deux côtés, les Prophètes qui l'ont annoncée multiplient leurs gestes de visionnaires, et leur aspect est presque caricatural. Leur réalisme atteste cette main-d'œuvre flamande qui prodigua ses ouvrages à Coïmbre, au xvi^e siècle.

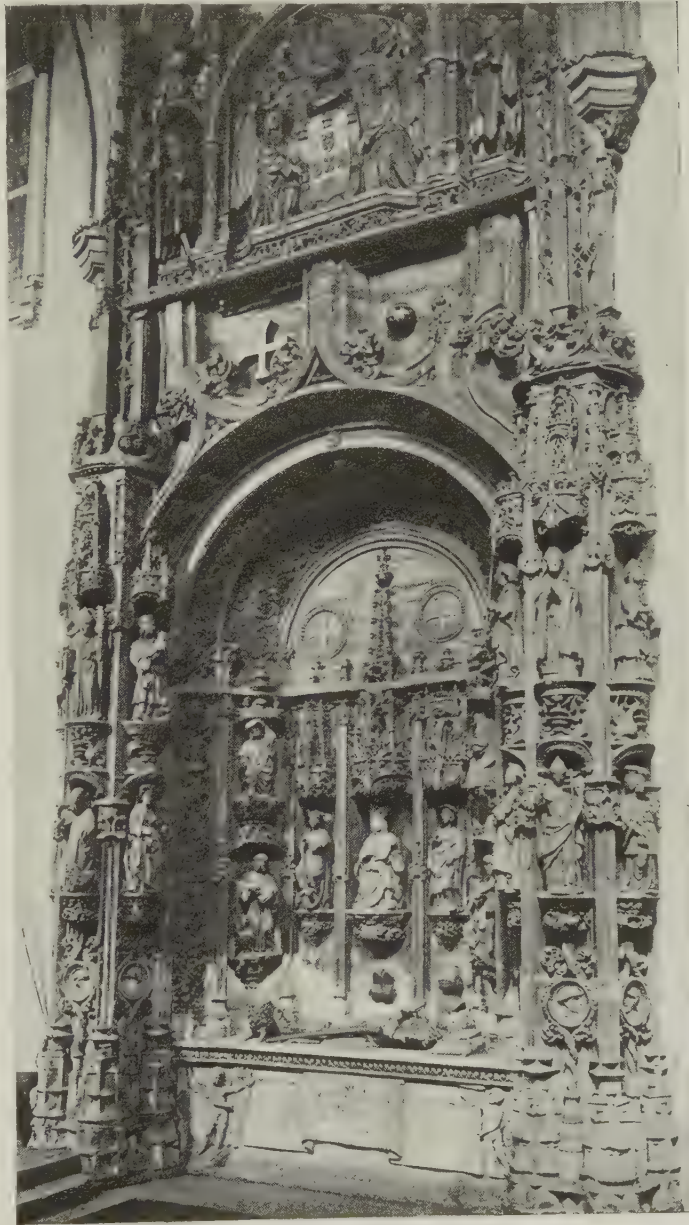


FIG. 6. — TOMBEAU DE D. SANCHO I^{er},
à Santa-Cruz de Coïmbre.



FIG. 7. — Gil Vicente. OSTENSOIR DE BELEM.

(Musée d'art ancien de Lisbonne.)

Ils sont au nombre de quatre seulement, deux par tombeau. Les Apôtres sont réunis en conclave sur celui d'Affonso, occupant les deux contreforts qui soutiennent le grand arc. Les quatre Evangélistes, qui, comme on sait, avaient été substitués aux Docteurs de l'Eglise, au ^{xv}^e siècle, figurent également ici : Jean et Mathieu sur le tombeau de Sancho, Luc et Marc sur celui d'Affonso. Une des Sibylles apparaît sur ce dernier monument, couronnée comme à Belem, et une autre peut-être, sur le tombeau de Sancho, à côté de la Vierge, une petite coupe à la main ; ce serait là la Sibylle de Cumes, dont l'attribut est un bassin doré.

La Renaissance s'ingénia à prolonger, comme un écho affaibli, l'antique dualisme de l'Ancien et du Nouveau Testament. Nous l'observons, en effet, au Panthéon des Silvas, à l'église de São Marcos, près de Coïmbre, où l'on admire un retable du Français Nicolas Chanterène. Sur le tombeau de João da Silva, datant de la deuxième moitié du ^{xvi}^e siècle, et d'une belle simplicité classique, on voit, à côté de la Vierge glorieuse, les Apôtres Pierre et Paul, celui-ci la désignant du doigt comme la Mère élue.



FIG. 8. — Jean de Rouen. CHAIRE DE SANTA-CRUZ DE COÍMBRE.

Sur les pilastres extérieurs, deux Prophètes montrent les paroles inscrites sur leurs phylactères ; l'un d'eux est David, reconnaissable à sa harpe.

Au nord du Portugal, à Villa do Conde, deux sarcophages d'enfants, les

deux fils du bâtard du roi Denis, Affonso Sanches, présentent sur leurs faces les quatre Evangélistes et les quatre Docteurs de l'Eglise.

La toreutique a recueilli également la tradition du symbolisme médiéval, témoins la croix processionnelle de Guimarães, et le célèbre ostensor de Belem que le poète Gil Vicente, fondateur du théâtre portugais, cisela dans le premier or reçu en tribut de l'Orient par le roi Manuel. Ce dernier est un ouvrage de style gothique, où l'on voit les douze Apôtres agenouillés en cercle autour de l'ampoule sacrée, leurs manteaux couverts d'admirables émaux. Sur les pinacles se distribuent des Prophètes alternant avec des anges musiciens ; quelques figurines perdues représentaient peut-être les Sibylles.



FIG. 9. — TOMBEAU DE D. SANCHO I^{er}, à Santa-Cruz de Coïmbre (détail).

On voit par cette brève étude que la sculpture portugaise suivait la tradition maintenue par les autres peuples de l'Europe, en nous communiquant un dernier reflet de l'esprit allégorique, bouquet fleuri de l'âme médiévale, à la veille même du Concile de Trente qui en a effeuillé les poétiques pétales.

JOÃO BARREIRA



JEAN-BAPTISTE DEFERNEX, SCULPTEUR DU DUC D'ORLÉANS

(1729-1783)

CETTE étude sur un des petits maîtres les plus séduisants de l'Ecole de sculpture française du XVIII^e siècle est conçue sur un type assez nouveau que le directeur de la *Gazette des Beaux-Arts* a décidé d'inaugurer cette fois-ci, à titre d'essai. Bien que la génération actuelle des historiens de l'art, formée à de meilleures méthodes scientifiques, ait énergiquement réagi contre l'abus de la rhétorique creuse et de la phraséologie prolixe qui sévissait naguère dans la plupart de nos revues, il arrive encore trop souvent que la précision de l'information soit sacrifiée à des amplifications prétendues littéraires, aussi inutiles que démodées. Le lecteur sérieux est condamné à dévider cette bourre inutile avant de dégager la « substantifique moelle » qui n'est souvent pas plus grosse qu'une tête d'épingle et il s'irrite d'avoir laborieusement décortiqué tant de pages qui auraient pu se réduire à quelques lignes.

C'est pour épargner aux érudits des mouvements d'impatience trop justifiés que je voudrais, adaptant à un article de revue le plan que le directeur de la *Gazette* a eu le mérite



Cl. Archives Photographiques.

FIG. 1. — Defernex. ENFANTS PORTE-FLAMBEAUX.
Plomb doré. (Palais-Royal.)

d'appliquer le premier dans sa grande collection de monographies de l'*Art français*. condenser en quelques pages, aussi dépouillées que possible de tout verbiage esthétique, la somme de nos connaissances actuelles sur un de nos petits maîtres les plus injustement ignorés. Je me suis donné pour tâche de rassembler tous les témoignages accessibles sur la vie et l'œuvre de Defernex ; ce tableau strictement documentaire est suivi d'un catalogue raisonné et d'une bibliographie.

On m'objectera sans doute qu'un article de revue ainsi conçu n'est autre chose qu'un article de dictionnaire un peu étendu. Mais peut-être n'est-il pas interdit de rester lisible tout en offrant au lecteur sous le minimum de volume le maximum de renseignements contrôlés. En tout cas l'expérience vaut la peine d'être tentée.

I

Les données que nous possédons sur la biographie de Jean-Baptiste Defernex sont très fragmentaires et si nous pouvons reconstituer à l'aide de témoignages succincts et dispersés les principales étapes de sa vie, sa personnalité nous échappe complètement.

Les actes d'état civil qui le concernent n'ont pas été retrouvés : de sorte que pour fixer l'orthographe légale de son nom et pour établir la date de sa naissance, force nous est d'avoir recours à des conjectures et à des inductions.

A en juger par les signatures relevées sur ses œuvres et par les documents contemporains, l'orthographe de son nom semble avoir été très flottante : il n'y a pas lieu d'ailleurs de s'en étonner ; car nous constatons la même incertitude à l'égard de la plupart des noms d'artistes du XVIII^e siècle qu'on trouve transcrits indifféremment Pigalle et Pigal, Falconet et Falconnet, Clodion et Claudion. Notre sculpteur signe ou est appelé tantôt *De Fernex*, tantôt *Defernex*, tantôt *Fernex* tout court. Le graveur et miniaturiste Jean-Baptiste Massé qui lui légua en 1766 un exemplaire en belles épreuves de sa Galerie de Versailles, le dénomme dans son testament *M. Fernelle*. Cette variante orthographique n'est pas sans intérêt : car elle nous révèle la prononciation des contemporains qui faisaient sonner l'*x* terminal de son nom comme un *s*.

La date de sa naissance nous est fournie indirectement par la signature d'une de ses œuvres de jeunesse : le buste en bronze du duc de Valentinois à la Bibliothèque Mazarine. On y lit cette inscription : *De Fernex fecit, âgé de 21 ans. 1750*. Il en résulte que l'artiste est né en 1729.

Nous ignorons dans quel atelier et sous quel maître il se forma. Les registres de l'École académique où il est inscrit le 1^{er} octobre 1758, sous la mention sui-



Photo Bulloz

J.-B. DEFERNEX
Madame de Fondville
Musée du Mans

vante : *De Fernex, S., rue de l'Arbre-Sec, ché un papetier Aux Armes de Conti*, n'indiquent pas de qui il fut l'élève. Tout ce que nous savons de sa carrière artistique, c'est qu'il commença par être modelleur à la Manufacture de Sèvres, qu'il fut membre de l'Académie de Saint-Luc et sculpteur du duc d'Orléans.

L'activité de Defernex à Sèvres se place dans les deux ou trois années qui ont précédé la nomination de Falconet comme chef de travaux de sculpture à la Manufacture. Les Comptes de 1754 et 1755 mentionnent plusieurs modèles du sieur Fernex d'après des dessins de Boucher. Fut-il évincé par Falconet qui avait l'avantage d'être académicien, sculpteur du Roi et surtout protégé de la marquise de Pompadour ? C'est fort possible. En tout cas on ne trouve plus à partir de 1757 le nom de Defernex parmi les modelleurs travaillant sous la nouvelle direction.

Eut-il jamais l'ambition d'être agréé à l'Académie royale de peinture et sculpture ? Son talent ne lui permettait pas sans doute de viser aussi haut. Il se contenta modestement de se faire admettre à l'Académie de Saint-Luc issue de l'ancienne maîtrise. Il y fut reçu le 17 octobre 1760, nommé adjoint à professeur en novembre 1763, et prit une part importante à deux de ses expositions, aux Salons de 1762 et de 1774.

Non content de professer à l'Académie de Saint-Luc, il tenait une école privée de sculpture et de dessin. En voici deux preuves. En 1766, son ami le graveur J.-B. Massé lui lègue 150 livres en argent « pour enseigner le dessin au jeune Hersant ». Il s'agit de Louis-Etienne Hersant qui fut admis en 1772 à l'Académie de Saint-Luc. D'autre part, dans sa *Notice sur la vie et les ouvrages de Louis-Jacques Durameau, peintre d'histoire*, le peintre Robin nous apprend que « le sculpteur Fernex tenait une école privée où se rendait Durameau¹ ».

Faute de pouvoir s'intituler, comme les membres de l'Académie royale, sculpteurs du Roi, les artistes de second plan, enrôlés dans l'Académie de Saint-Luc, s'efforçaient d'obtenir la faveur des princes de sang : les ducs d'Orléans, les prince de Condé ou de Conti. C'est à la Maison d'Orléans que s'attacha Defernex. Il est qualifié dans l'Almanach des Artistes de 1777 de « sculpteur statuaire de Mgr le duc d'Orléans ».

Mais ses relations avec la famille d'Orléans sont beaucoup plus anciennes et remontent certainement aux environs de 1760 : car c'est vers 1763, qu'il décore, sous la direction de l'architecte Contant d'Ivry, le grand escalier du Palais-Royal. S'il n'a pas fait le buste du duc, il nous a laissé le portrait de plusieurs personnages de son entourage : sa fille naturelle M^{me} de Villemomble et l'abbé de Breteuil,

1. Ce texte a été signalé par M. Marquet de Vasselot dans une communication faite en 1918, à la Société de l'Histoire de l'Art français.

« chancelier, garde des Sceaux et chef du Conseil de Mgr le duc d'Orléans ».

La qualité ou la célébrité des autres modèles de Defernex : le duc de Valentinois, le prince Repnine, ambassadeur de Russie à la Cour d'Espagne, la princesse de Béthune-Sully, le lieutenant-général de police de Sartine, Buffon



FIG. 2. — Defernex. M. DE SARTINE. Buste en marbre.
(Musée de Versailles.)



FIG. 3. — Defernex. LE BARON DESNOYERS.
Buste de bronze.

et M^{me} Favart prouvent que l'artiste était fort apprécié dans la haute société.

En ce qui concerne ses relations avec ses confrères, il y a lieu de mentionner que le 9 août 1763 il assista comme témoin au mariage du sculpteur Charles-Antoine Bridan qui fut célébré à Saint-Germain-l'Auxerrois. Nous avons déjà parlé de son intimité avec le graveur Jean-Baptiste Massé. Il était également très lié avec Contant, dit Contant d'Ivry, l'architecte du duc d'Orléans qui lui avait confié la décoration du Palais-Royal et qui possédait plusieurs de ses œuvres : le catalogue de sa vente après décès, qui eut lieu le 27 novembre 1777, mentionne en effet « quelques figures en plâtre dont le *Tailleur de pierre*, par M. de Fernex ».

Le *Journal de Paris* enregistre la date de sa mort qui survint en mai 1783.

II

Ses œuvres se laissent répartir en trois groupes bien nets : des morceaux de sculpture décorative, des bustes et enfin des modèles d'orfèvrerie ou des figurines



FIG. 4. — Defernex. LA PRINCESSE DE BÉTHUNE.
Buste en terre-cuite blanche. (Coll. J. Decourcelle.)



FIG. 5. — Defernex. M^{me} DE VILLEMOMBLE.
Buste de marbre. (Musée de l'Ermitage.)

en biscuit de Sèvres qui rentrent dans ce qu'on appelle « la petite sculpture ».

I. SCULPTURE DÉCORATIVE.

C'est au Palais-Royal, résidence des ducs d'Orléans, qu'on peut étudier les sculptures décoratives, d'ailleurs peu nombreuses, de Defernex. Elles ornent la partie du palais qui fut construite vers 1760 par l'architecte Contant d'Ivry, bien connu par ses plans du monastère de Saint-Vaast à Arras et de l'église de la Madeleine à Paris. Ce sont deux trophées en pierre décorant l'attique des portiques de la première cour et deux groupes d'enfants de plomb bronzé qui soutiennent des lanternes destinées à éclairer le grand escalier.

Ce motif des enfants porte-lanternes est rare en France. Il semble avoir été goûté surtout à l'étranger, dans les palais « baroques » d'Allemagne et d'Autriche où le luxe des escaliers de parade était beaucoup plus développé que chez nous. On peut en citer de fort beaux exemples à Vienne, au Palais Kinsky et au Palais du Belvédère, construit pour le prince Eugène de Savoie, à Salzbourg au château Mirabell et au château de Pommersfelden en Franconie. C'est un artiste français, Lefort du Plessy, qui est l'auteur des groupes d'enfants porte-lumières ornant le grand escalier du Belvédère de Vienne, et les groupes similaires du Château royal de Stockholm sont l'œuvre d'un autre Français émigré : Jacques-Philippe Bouchardon, frère cadet d'Edme Bouchardon¹. Defernex a-t-il connu les œuvres de ses deux compatriotes expatriés qui sont antérieures à sa décoration du Palais-Royal ? C'est possible, bien qu'il n'ait été certainement ni à Vienne, ni à Stockholm. Il a pu en avoir connaissance par des maquettes ou des gravures : mais il n'a pas copié ses devanciers et a fait œuvre originale. Ses groupes d'enfants de 2 m. 30 de haut portant un palmier d'où sortaient des bras de lumière, s'accordent à merveille avec l'architecture de ce magnifique escalier d'honneur du Palais-Royal qui, bien qu'il soit en plein centre de la capitale, demeure insoupçonné de la plupart des Parisiens.

Si l'on met à part cette décoration, Defernex, conscient des limites de son talent, ne s'est guère aventuré dans la sculpture monumentale. Nous ne pouvons plus juger de son *Tombeau en marbre du président de Montmort* qui, d'après les *Affiches de Paris* de 1769, devait être transporté à Dijon : car il a disparu sans laisser de traces.

2. BUSTES.

Comme la plupart de nos sculpteurs du XVIII^e siècle, comme le grand Houdon lui-même, Defernex est avant tout un portraitiste. Les œuvres qu'il exposa aux Salons de l'Académie de Saint-Luc, en 1762 et en 1774 sont presque exclusivement des bustes et c'est par là qu'il mérite d'échapper à l'oubli.

Ses contemporains en appréciaient tout le mérite. Dans le bouquet d'éloges que lui valut son exposition de 1774 à l'hôtel Jabach où il avait envoyé notamment ses bustes de M. de Sartine et de l'abbé de Breteuil, je me borne à cueillir d'eux ou trois jugements particulièrement flatteurs. Le *Mercure de France*² note qu'on remarque dans ses portraits « de la physionomie, du caractère et des détails

1. A. Lindblom. *Jacques-Philippe Bouchardon*. Uppsala, 1924 ; *Jacques-Philippe Bouchardon, sculpteur du roi de Suède*. Gaz. des Beaux-Arts, 1925.

2. *Mercure de France*. Octobre 1774. Observations sur l'exposition des peintures, sculptures et autres ouvrages de Messieurs de l'Académie de Saint-Luc, faite le 25 août 1774, à l'hôtel Jabach.



Photo Bulloz.

FIG. 6. — Defernex. BUSTE DU PRINCE REPNINE. (*Musée Jacquemart-André.*)

finement exprimés ». L'*Almanach des artistes*¹ le couvre de fleurs. « Le ciseau large et moelleux de M. Fernex a le grand art de communiquer la ressemblance et la vie à ses bustes. On est tenté au premier coup d'œil de leur adresser la parole, tant ils sont frappants. » Enfin un folliculaire anonyme qui signe *Le bavard*² lui consacre ces lignes élogieuses : « M. de Fernex est le sculpteur à qui les autres doivent



FIG. 7. — Defernex. MADAME FAVART. Buste en marbre.
(Musée du Louvre.)

rendre les armes pour le portrait. Celui de *M. de Sartine* et celui de *M. l'abbé de Breteuil* ont généralement été trouvés de la plus frappante et de la plus belle ressemblance et sont bien capables de soutenir la réputation que cet artiste acquiert tous les jours. Ses autres portraits n'ont pas été jugés moins ressemblants et de l'exécution la plus précieuse ».

Les catalogues des deux Salons de l'Académie de Saint-Luc où exposa Defernex en 1762 et 1774 énumèrent au total une dizaine de bustes de l'artiste, en marbre, en terre cuite ou en plâtre, dont plusieurs ne sont désignés que par des initiales. La plupart de ces bustes étaient récemment encore non identifiés ou considérés comme disparus : en sorte qu'André

Michel, saluant en 1912 l'acquisition par le Musée du Louvre du buste en terre cuite de *M^{me} Favart*, pouvait affirmer en toute vérité que les œuvres de Defernex étaient « d'une extrême rareté ». « Un buste d'homme à la Bibliothèque Mazarine, le portrait en marbre d'un ambassadeur de Russie au Musée Jacquemart-André,

1. *Almanach historique et raisonné des architectes, peintres, sculpteurs*, 1776.

2. Il n'y a pas de règle sans exception ou *Le bavard...* sur l'exposition des peintures et sculptures de l'Académie de Saint-Luc, 1774.

un buste de femme daté de 1772 passé à la vente Decourcelle : voilà avec le buste du Mans et celui du Louvre¹ tout le bagage identifié à ce petit maître ». M. Paul Vitry écrivait de son côté en 1911 dans *Les Arts* : « Nous ne le connaissons que par trois ou quatre bustes dispersés dans les collections publiques ou privées ».

On jugera des progrès réalisés depuis lors dans notre connaissance de l'œuvre de Defernex en constatant que le catalogue des bustes de l'artiste qui fait suite à cette étude ne comprend pas moins d'une vingtaine de numéros dont douze ont été déjà repérés dans des musées ou des collections privées. On n'a plus le droit de dire aujourd'hui que les bustes de Defernex sont d'un extrême rareté, et nous disposons d'un nombre très suffisant de points de comparaison pour apprécier en connaissance de cause tous les aspects de son talent.

Le premier en date de ces bustes est celui de la Bibliothèque Mazarine, qui est daté de 1750. L'artiste n'était âgé à cette époque, comme il le dit expressément dans l'inscription dont nous avons déjà fait état, que de 21 ans, et il avait quelque raison de s'en targuer : car cette œuvre de jeunesse est

un début fort honorable. A en juger d'après le facies assez vulgaire du personnage déjà vieilli, aux yeux bouffis, aux joues flasques et ravinées, auquel sa draperie à l'antique ne réussit pas à conférer un air de noblesse, on avait cru d'abord à un portrait d'acteur. Le médiocre quatrain gravé sur le piédouche n'était pas



FIG. 8. — Defernex. BUSTE DE FEMME.
(Musée Cognac-Jay.)

Phot. Bulloz.

1. André Michel. *Les accroissements du département des sculptures, au Musée du Louvre*, Gaz. des Beaux-Arts, 1912.

fait pour démentir cette hypothèse¹. Mais Furcy-Raynaud a démontré par des arguments convaincants qu'il fallait reconnaître sous ce masque à la Roscius Jacques-François Léonor de Goyon-Matignon, époux de Louise de Grimaldi, princesse de Monaco, duc de Valentinois par substitution, qui mourut quelques mois à peine après l'exécution de ce portrait, le 21 avril 1751. Le bronze, exposé au Salon de l'Académie de Saint-Luc en 1762 fut confisqué sous la Révolution chez un descendant du duc et c'est ainsi qu'il échoua dans les collections de la Bibliothèque Mazarine.

Le second buste connu de l'artiste est celui de *M^{me} Favart* qui est daté de

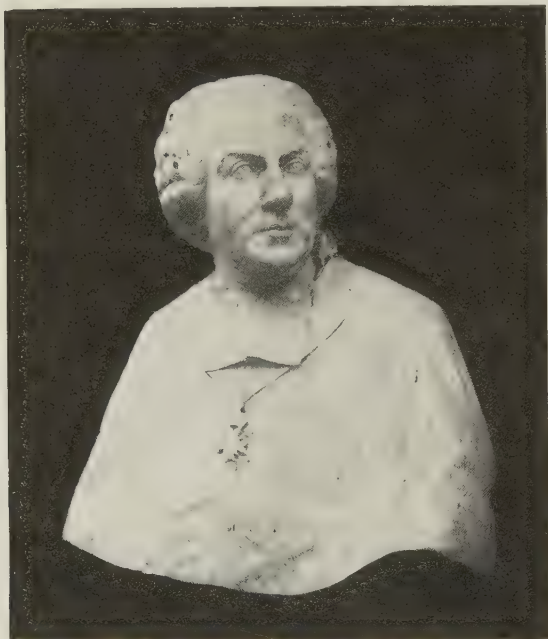


FIG. 9. — Defernex. L'ABBÉ DE BRETEUIL.
Buste en marbre.

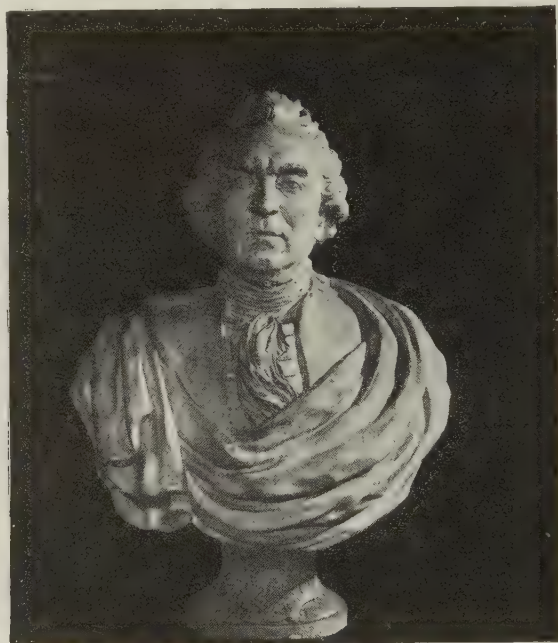


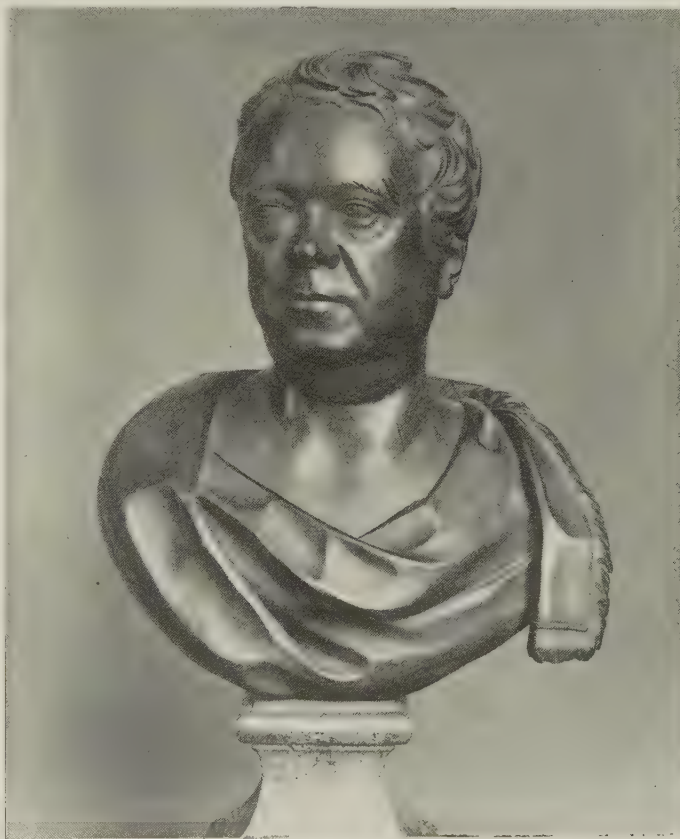
FIG. 10. — Defernex. BUFFON. Buste en plâtre.
(Coll. de M. Jacques de Saint-Pierre.)

1757 : un intervalle de sept ans sépare donc les deux portraits de la Mazarine et du Louvre. Cette lacune anormale peut s'expliquer au moins en partie par l'activité que Defernex déploya à cette époque à la Manufacture de Sèvres. Ces menus travaux, d'après des modèles dessinés par Boucher, furent pour lui un excellent apprentissage et peut-être la grâce spirituelle, la souplesse d'exécution qui nous ravissent dans le buste en terre cuite de *M^{me} Favart* sont-elles dues

1. Dessus l'original dont vous voyez le buste
Portez le jugement que bon vous semblera :
Il a bien des défauts, mais il est homme juste ;
Si vous riez des siens, des vôtres il rira.

autant à l'influence de Boucher qu'au charme pimpant du modèle. La comparaison facile à établir avec d'autres portraits contemporains de la célèbre comédienne : dessins de Boucher et de Carle Vanloo, pastels de La Tour et de Liotard¹ ne permet aucun doute sur son identité. La malicieuse amie du maréchal de Saxe nous apparaît coiffée d'un petit bonnet de linge prompt à voler par-dessus les moulins, une rose piquée dans ses cheveux tressés en nattes dont l'une nouée d'un ruban retombe sur l'épaule gauche : c'est le costume qu'elle devait porter quand elle jouait les opérettes villageoises de son mari : Bastien et Bastienne ou Annette et Lubin. Elle n'est certes pas jolie : mais le sourire mutin qui éclaire son visage un peu trop large fait passer sur son manque de distinction et explique ses succès sur la scène et dans les salons. Ce buste est le meilleur portrait sculpté de M^{me} Favart et ce n'est pas pour Defernex un mince mérite de pouvoir supporter la comparaison avec les pastels fameux de Liotard et de La Tour qui ont éternisé chacun à leur façon le minois souriant de la comédienne.

Le Musée du Mans se glorifie de posséder un autre buste de femme par Defernex qui égale celui de M^{me} Favart : c'est celui de M^{me} de Fondville, née Louise-Marie Bailly de Saint-Mars, la reine de la société mancelle au XVIII^e siècle. Elle était née en 1719 : de sorte qu'en 1759, date que porte la terre cuite de Defernex, elle avait exactement quarante ans. Dans ses *Mémoires* trop oubliés, le comte de Tilly parle avec enthousiasme de M^{me} de Fond-



Phot. Giraudon.

FIG. II. — Defernex. LE DUC DE VALENTINOIS. Buste de bronze.
(Bibliothèque Mazarine.)

1. On trouvera de bonnes reproductions de tous ces portraits de M^{me} Favart dans le numéro de la revue *Les Arts* (mars 1907), consacré à la collection de M. Henry Pannier.

ville qui était sa parente et qu'il appelle « une nouvelle Ninon » : le fait est qu'à soixante ans, cette aimable femme avait encore des adorateurs. « Elle avait un goût exquis, elle savait prendre tous les tons et était née avec le meilleur. Elle avait passé la moitié de sa vie en province et l'on eût cru, quand elle était à Paris, qu'elle ne l'avait jamais quitté. » Elle distribuait généreusement des commandes aux artistes de sa province ou de Paris dont elle aimait à s'entourer. En 1746, elle se fait peindre en Diane par un certain Bonnet¹. On peut voir au Musée du Mans deux gouaches très fines : l'une de Bergeret et Pérignon représentant une vue de l'hôtel de Fondville, et l'autre de Baudoin, datée également de 1769, représentant sa basse-cour. Le buste délicieux de Defernex, que son exil dans un musée de province aurait sans doute condamné à l'obscurité, fit en 1900 la conquête de Paris lorsqu'il fut exposé au Petit-Palais à l'occasion de l'Exposition universelle : il a été depuis lors popularisé par d'innombrables moulages. Un exemplaire en bronze est entré dans la collection David-Weill à Neuilly.

Le buste du *prince Nicolas Repnine*, ambassadeur de Russie à la Cour d'Espagne, travesti en Hercule est un morceau plus froid et plus officiel que ces deux charmants portraits de femmes : le plâtre figurait à l'Exposition de l'Académie de Saint-Luc en 1762 ; le marbre, qui porte la date de 1764, représente très honorablement Defernex au Musée Jacquemart-André.

Avec les bustes de M^{me} de Villemomble et de l'abbé de Breteuil, nous possédons un témoignage, entre beaucoup d'autres, des attaches de l'artiste avec l'entourage du duc d'Orléans et les familiers du Palais-Royal. Le duc d'Orléans avait donné ce titre de *M^{me} de Villemomble*, emprunté à un de ses domaines, à une de ses maîtresses qui s'appelait Marie Etiennette Piérine Le Marquis dont il eut une fille. La jeune femme est représentée en Diane, le sein nu, un carquois sur l'épaule. Ce buste en marbre, daté de 1766, passa à la vente du comte de La Béraudière (mai 1885) pour un portrait de la célèbre actrice Clairon et fut acquis comme tel par un grand seigneur russe M. A. Khitrovo ou de Hitroff qui l'emporta à Saint-Pétersbourg : il a été naturellement confisqué par les Soviets et fait partie aujourd'hui des collections du Musée de l'Ermitage.

Le petit buste en terre cuite blanche de la *princesse de Béthune-Sully* qui a figuré à la vente Decourcelle (29 mai 1911)² est d'un caractère analogue, mais sans travestissement mythologique à la Nattier : la tête spirituelle, coiffée d'un échafaudage de cheveux savamment ondulés, incline légèrement vers l'épaule

1. Ce portrait qui appartient à M^{me} la Vicomtesse de Vannoise, au château de Saint-Mars-la-Brière (Sarthe), a figuré, en 1923, à l'exposition organisée au Mans, dans l'hôtel de Tessé transformé aujourd'hui en musée.

2. La collection Pierre Decourcelle a été publiée, en 1911, dans la revue *Les Arts*.

gauche ; la gorge, largement décolletée en triangle, est ceinte d'une draperie en demi-cercle, d'une coupe et d'un jet très gracieux.

L'Union centrale des Arts a exposé en 1865 un buste de la célèbre cantatrice *Sophie Arnould*, l'interprète de Gluck, dont la trace est perdue : il était signé et daté de 1773, un an après le portrait de la princesse de Béthune.

C'est également à cette époque qu'appartiennent trois des meilleurs portraits d'hommes de notre sculpteur qui les exposa tous les trois au Salon de l'Académie de Saint-Luc en 1774 : l'abbé de Breteuil, M. de Sartine et M. de B*** qui n'est autre que M. de Buffon.

Le buste en marbre de l'abbé de Breteuil, chancelier du duc d'Orléans, appartenait encore récemment à la comtesse de Brancion qui le conservait dans son château de Vardes près de Gournay. Il n'est ni signé, ni daté ; mais il figure déjà avec cette désignation dans un inventaire de 1832 retrouvé par M^{lle} de Savignies¹ et on peut l'identifier avec certitude avec le modèle dont le plâtre figurait au Salon de 1774 avec cette mention : « Ce buste a dû être exécuté en marbre. »

Le buste en marbre de M. de Sartine, lieutenant-général de police, est daté de 1767. Sur le catalogue du Salon de 1774, il est mentionné comme appartenant à « Messieurs du bureau des Limonadiers » qui avaient voulu sans doute faire leur cour à ce fonctionnaire influent. Il est vu de face, la tête très légèrement tournée vers la droite ; l'artiste l'a représenté dans le costume de sa charge avec la perruque ronde de magistrat, le double rabat, la robe boutonnée sur la poitrine et serrée à la taille par une large ceinture unie qui contraste avec les fronces des larges manches plissées. Ce portrait, dont les contemporains vantaient la ressemblance, a été offert en 1924 au Musée de Versailles.

Grâce à l'obligeance de M. Jacques de Saint-Pierre, un des amateurs les plus passionnés et les plus heureux de sculpture française du XVIII^e siècle, il m'est permis de reproduire ici le buste inédit en plâtre grandeur nature de M. de Buffon qui est très certainement le M. de B*** du Salon de 1774. Il est très intéressant de comparer cette effigie un peu sévère du grand naturaliste avec les bustes fameux de Pajou (Musée de Dijon) et de Houdon (Musée de l'Ermitage). Le châtelain de Montbard est représenté par Defernex en habit à la française, avec une cravate de lingerie nouée autour du cou ; mais une draperie à la romaine agrafée sur l'épaule droite étoffe le personnage et lui donne un air de majesté.

D'autres bustes seraient encore à citer : ceux de M. de Laborde et de ses enfants au château de Mouchy, celui du *baron Desnoyers*, signé et daté de 1780,

1. M^{lle} de Savignies. *Un buste de Defernex retrouvé*. Bull. de la Soc. de l'Hist. de l'Art français, 1923.

qui appartenait à M. Perrot de Chazelles à Bellevue : c'est la dernière œuvre connue de l'artiste qui mourut trois ans plus tard.

3. PETITE SCULPTURE.

Si cette série de bustes que des découvertes ultérieures allongeront sans doute encore est la partie la plus importante de l'œuvre de Defernex, il ne faut pas oublier qu'il a été un des meilleurs modeleurs de la Manufacture de Sèvres et qu'il est à cet égard le prédécesseur direct de Falconet, dont la gloire a un peu trop éclipsé sa légitime réputation.



FIG. 12. — Defernex. LE TAILLEUR DE PIERRES.
(Manufacture de Sèvres.)

A vrai dire, il ne semble pas que Defernex ait fait à Sèvres œuvre originale : son rôle consistait à modeler en terre les sujets inventés par le peintre Boucher qui était l'artiste favori de la fondatrice et protectrice de la manufacture, M^{me} de Pompadour. Les Comptes mentionnent expressément que les figurines livrées par le sieur Fernex en 1754 et en 1755 sont exécutées *d'après les dessins de Boucher*. On reconnaît, d'ailleurs, dans ces bergers d'opéra-comique les personnages des Pastorales. *La Batteuse de beurre*, *La Laitière*, sont certainement les réductions en biscuit des statuettes en pierre exécutées en 1753 par Allegrain, Falconet, Vassé, d'après les dessins de Boucher, pour la Laiterie de M^{me} de Pom-

padour au château de Crécy. Il y a beaucoup d'esprit dans ces figurines et si l'invention est de Boucher, il faut reconnaître que Defernex a interprété sa pensée avec autant d'intelligence que de goût.

Au Salon de l'Académie de Saint-Luc de 1762, il exposait de petites figures en talc : *Un tailleur de pierre*, *Une écailleuse d'huîtres*, *Une mangeuse d'œufs*, qui sont de la même veine.

Dans la notice qu'il a consacrée à Durameau¹, le peintre Robin nous révèle un autre aspect de l'activité de Defernex qui avait jusqu'alors échappé à ses

1. M. Marquet de Vasselot a attiré le premier l'attention sur ce texte, dans une communication présentée en 1918, à la Société de l'Histoire de l'Art français.

biographes. Il nous apprend qu'à l'exemple de Falconet et de beaucoup d'autres grands sculpteurs du XVIII^e siècle, notre artiste travaillait pour les orfèvres et leur fournissait des modèles. « Connu par l'art de faire de petits modèles convenables aux orfèvres, aux bijoutiers et aux autres fabricants, il savait par là embellir leurs marchandises, les ennoblir et leur donner une valeur qui surpassait très souvent la matière par l'élégance, le choix, la variété et surtout la nouveauté des formes ». Il serait intéressant de retrouver quelques-unes des pièces d'argenterie dessinées par Defernex pour les Germain, les Roettiers ou les Auguste. Mais nous n'avons ni pièces comptables, ni documents qui nous permettent de spécifier ces œuvres et nous devons nous borner à constater que Defernex a été du nombre des sculpteurs qui ont collaboré au magnifique épanouissement de l'orfèvrerie française sous les règnes de Louis XV et de Louis XVI.

Peut-être estimera-t-on après cette étude sommaire, plus complète cependant que toutes celles qui avaient été publiées jusqu'à présent, que le sculpteur du duc d'Orléans a droit à une mention honorable après les sculpteurs du Roi dans l'histoire de la sculpture française du XVIII^e siècle. Sans être au niveau des plus grands : d'un Pigalle, d'un Falconet ou d'un Houdon, l'artiste qui a décoré l'escalier du Palais-Royal, modelé les masques spirituels de M^{me} Favart et de M^{me} de Fondville, traduit les dessins de Boucher en biscuit de Sèvres et enrichi le répertoire de nos orfèvres, est de ceux qu'il serait injuste d'oublier.

LOUIS RÉAU



FIG. 13. — Defernex. LA LAITIÈRE.
(Manufacture de Sèvres.)

CATALOGUE RAISONNÉ

I. SCULPTURE DÉCORATIVE ET FUNÉRAIRE

1. — *Deux trophées* en pierre décorant l'attique des portiques de la cour du Palais-Royal. Vers 1763.

2. — *Deux groupes d'enfants porte-lumières*. Plomb bronzé. H. 2^m 30. Grand escalier du Palais-Royal.
3. — *Tombeau du président de Montmort*. Marbre. Destiné à Dijon, d'après Les Affiches de Paris de 1769.

II. BUSTES.

4. — *Le duc de Valentinois*. Bronze signé et daté : « De Fernex fecit, âgé de 21 ans, 1750. » Salon de l'Académie de Saint-Luc, 1762. Bibliothèque Mazarine.
5. — *Mme Favart*. Terre cuite. H. 0^m 39. Signé et daté 1757. Salon de 1762. Vente Le Gendre, 3 décembre 1770. Acquis en 1911 par le Musée du Louvre, n° 1235.
6. — *Mme de Fondville*. Terre cuite. Signé : « J. B. Defernex, 1759. » Légué en 1860, au Musée du Mans, par M^{lle} Nepveu de Villée. A figuré au Petit-Palais des Champs-Élysées, lors de l'Exposition universelle de 1900. Plâtre non signé. H. 0^m 54, dans la collection Jacques de Saint-Pierre, à Paris. Bronze dans la collection David-Weill, à Neuilly.
7. — *Jeune femme avec un ruban dans les cheveux*. Terre cuite. H. 0^m 24. Signé : « J. B. Defernex, en décembre 1761. » Musée Cognacq-Jay, Paris.
8. — *Le prince Repnine*, ambassadeur de Russie à la Cour d'Espagne. Le modèle en plâtre figurait, en 1762, au Salon de l'Académie de Saint-Luc. Le marbre, H. 0^m 90, exécuté deux ans plus tard, signé : « J. B. Defernex fecit, 1764. » Appartient au Musée Jacquemart-André, n° 36.
9. — *Le comte de Saint-Simon*. Plâtre. Salon de 1762.
10. — *La comtesse de Saint-Simon*. Plâtre. Même Salon.
11. — *Mme de Villemomble*. Marbre. H. 0^m 72. Signé sur la tranche du bras gauche : « Par J. B. Defernex, en 1766. » Vente du comte de La Béraudière (22 mai 1885) sous la désignation erronée de portrait de M^{lle} Clairon. Anc. collection Khitrovo à Saint-Petersbourg. Musée de l'Ermitage.
12. — *M. de Sartine*, lieutenant-général de police. Marbre commandé par la Corporation des limonadiers, signé et daté J. B. Defernex, en 1767, exposé en 1774, au Salon de l'Académie de Saint-Luc. L'artiste offrit sans doute à la Communauté des peintres et sculpteurs le plâtre qui lui avait servi de modèle, car il y est mentionné en 1776, lors de l'inventaire qui suivit la dissolution de l'Académie de Saint-Luc. Le marbre, réparé à la Vente Alfred Sussmann en 1922, a été offert en 1924, par M. Arnold Seligmann, au Musée de Versailles.
13. — *La princesse de Béthune-Sully*. Petit buste en terre cuite blanche. H. 0^m 23. Signé : par J. B. Defernex, 1772. Ventes Pierre Decourcelle, 29 mai 1911, n° 187 ; Sussmann, 18 mai 1922, n° 62 ; Dutasta, 3 juin 1926, n° 74.
14. — *M. de Buffon*. Plâtre. Signé et daté 1772. Salon de l'Académie de Saint-Luc. 1774. Collection Jacques de Saint-Pierre, à Paris.
15. — *L'abbé de Breteuil*, chancelier du duc d'Orléans. Plâtre exposé au Salon de l'Académie de Saint-Luc, en 1774. Le marbre, qui n'est ni signé ni daté, se trouvait encore en 1925 chez la comtesse de Brancion, au château de Vardes, près Gournay.
16. — *Sophie Arnould*. Signé : « J. B. Defernex fecit, 1773. » Exposé à l'Union centrale des Arts, en 1865. Vente Carpentier, 14 mai 1866, n° 394.
17. — *Bustes de M. de Laborde et de ses enfants*. Château de Mouchy (Oise).
18. — *Le baron Desnoyers*. Bronze patiné. Signé : « Par J. B. Defernex, 1780. » Anc. collection de M. Perrot de Chazelles, à Bellevue. Vente du 14 mars 1910.
19. — *Mme de P****. Marbre demi-nature. Salon de l'Académie de Saint-Luc, en 1774.
20. — *M. L****. Terre cuite. Même Salon.
21. — *M. de ****. Terre cuite. Même Salon.

III. PETITE SCULPTURE

22. — *Les Saisons*. Quatre médaillons de forme ovale dans des bordures dorées. H. 18 pouces. L. 14 pouces. Vente du comte Dubarry, 21 novembre 1774. Vente anonyme, 18 janvier 1873, n° 39. Signé J. B. Defernex, 1759.

23. — *La Batteuse de beurre*. Modèle de figurine en biscuit, exécuté d'après un dessin de Boucher pour la Manufacture de Sèvres, 1754. C'est d'après le même modèle qu'Allegrain avait sculpté une statuette en pierre de Tonnerre pour la Laiterie du château de Crécy, appartenant à la marquise de Pompadour.

24. — *La Bergère assise*. Modèle pour biscuit de Sèvres, 1754.

25. — *Le Porteur de mouton*.

26. — *Le Tailleur de pierre*. Modèle pour Sèvres, 1754. Petite figure en talc, exposé au Salon de l'Académie de Saint-Luc, en 1762. Un plâtre a passé à la vente de l'architecte Contant d'Ivry, 27 novembre 1777.

27. — *L'Ecailleuse d'huîtres*. Pendant du Tailleur de pierre. Petite figure en talc, exposée au Salon de Saint-Luc, en 1762. Vente du duc Léopold-Charles de Choiseul, archevêque de Cambrai, 23 février 1775.

28. — *La Mangeuse d'œufs*. Figure en talc. Même Salon. Même vente du duc de Choiseul.

29. — *Le Benedicite*. Figure en talc. Même Salon.

30. — *Le Grand Jardinier*. Modèle pour Sèvres, 1755.

31. — *La Grande Jardinière*.

32. — *Le Marchand de plaisirs*. Groupe de trois figurines en biscuit de Sèvres, Vente Edouard Chappey. Paris, mars 1907.

33. — *La Chasse et la Pêche*. Groupes en plâtre. Collection David-Weill, à Neuilly.

34. — *Buste de Femme*. Terre cuite, petite dimension, signé J. B. Defernex 1759. Piédouche marbre bleu turquoise. Vente anonyme, 18 janvier 1873, n° 39.

35. — *Vénus sortant du bain*. Terre cuite. Vente Contant, 27 novembre 1777, n° 50.

36. — *Plusieurs vases*. Plâtre. Vente Contant, n° 50.

BIBLIOGRAPHIE

I. SOURCES

Livrets des expositions de l'Académie de Saint-Luc. Ed. Jules Guiffrey, 1872.

Les Affiches de Paris, 1769, 1783.

Mercure de France. Octobre 1772 et octobre 1774.

Almanach historique et raisonné des architectes, peintres, sculpteurs, graveurs et ciseleurs, 1776.

Almanach des Artistes, 1777.

Journal de Paris, 11 mai 1783.

Robin. *Notice sur la vie et les ouvrages de Louis-Jacques Durameau*.

II. ÉTUDES CRITIQUES

A. d'Espaulart. *A propos d'un buste de Mme de Fondville, par Defernex*. Le Mans, 1862.

Louis Gonse. *Les chefs-d'œuvre des Musées de France*. Paris, 1904.

Paul Vitry. *Un buste de Mme Favart par Defernex*. Les Musées de France, 1911.

André Michel. *Les accroissements du département des sculptures au Musée du Louvre*. Gazette des Beaux-Arts, 1912.

Pierre Weiner. *Sobranie Alexeia Zakharovitcha Khitrovo* (La Collection Khitrovo à Saint-Pétersbourg). Saryé Gody, 1912.

Jules Guiffrey. *Histoire de l'Académie de Saint-Luc*. Archives de l'Art français, t. IX, 1915.

Furcy-Raynaud. *Le buste du duc de Valentinois, par Defernex*. Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français, 1915-1917.

Marquet de Vasselot. *A propos du sculpteur Defernex*. Ibid. 1918-1919.

M^{lle} de Savignies. *Un buste de Defernex retrouvé*. Ibid. 1923.

Raymond Lécuyer. *Regards sur les musées de province*. L'Illustration, avril 1931.



LAUTREC



FIG. I. — H. de Toulouse-Lautrec. LA GOULUE DANSANT L'ALMÉE (1895).
(A. M. D.; ancienne collection Joyant.)

Ce petit homme à la barbe noire, courte et frisée, où se perdent deux moustaches retombantes, pareilles aux parenthèses d'une bouche sensuelle, le nez chevauché d'un pince-nez, est assis à la table d'un bar, comme un avoué de province venu pour se désennuyer à Paris. Prenez garde que l'œil est fort beau sous les sourcils bien fournis et bien dessinés, et que le regard a la vivacité pénétrante d'un observateur. Ce nain singulier, perdu dans la fantaisie multicolore d'une soirée parisienne, d'une soirée de plaisir aux alentours de l'an 80, est un des plus étonnants annalistes du siècle, un des plus virulents poètes de la féminité moderne. Sur ces épaules étroites, il porte la dignité d'un des noms pesants de la France ancienne, nom

de chevalerie et de seigneurie, abrité pendant des siècles de désuétude dans le silence solaire d'Albi, sa patrie. Le comte Henri de Toulouse-Lautrec-Monfa a grandi dans l'ardent reflet de la forteresse-cathédrale en briques ; ses ancêtres



FIG. 2. — H. de Toulouse-Lautrec, AU MOULIN ROUGE : LA DANSE (1890). (A. M. Arnold Böcklin, à Paris.)

s'appelaient Raymond de Toulouse, Roger de Trencavel, seigneur d'Albi, de Béziers et de Carcassonne, Alix de Lautrec, sœur de Richard Cœur-de-Lion. Vers 1860, son père, officier de cavalerie, en garnison à Maubeuge, étonnait le régiment par ses audaces équestres. De ces féodaux formidables et de cet habile homme de cheval sort, tardif regain de gloire, cet artiste accompli qui dément ses aïeux bien moins qu'on ne pourrait le croire et qui, de son vieux nom de guerre et de suzeraineté, s'en fait un autre, qui n'est qu'à lui, bref et sec, et qui sent encore le terroir et le caillou, — Lautrec.

Lautrec, c'est d'abord et surtout une certaine définition de la forme. Il appartient à cette famille d'esprits, pour qui la forme de la vie et les ressorts des êtres sont un langage chiffré plein des secrets les plus poétiques. Rien n'est indifférent dans ce réseau d'arabesques que noue et que dénoue l'action. L'attache d'un bras, d'un poignet, saisie dans la machination instantanée du geste, un tour de col, un revers de main, une torsion des hanches, la manière dont les nerfs se nouent, se tendent et décochent les accidents inattendus et logiques d'une attitude, d'une expression, c'est là que réside pour eux la plus captivante énigme. On les appelle des dessinateurs, des graphiques, ce qui ne veut rien dire ; des génies analytiques, alors qu'ils aboutissent souvent aux synthèses les plus concises et les plus frappantes. La vérité, c'est qu'ils sont plus sensibles que les autres aux ondulations et aux saccades de l'être vivant, et qu'ils ont en eux une sorte d'instinct mimique qui accroît de sa trépidation sourde leurs procédés de devins. Ces maîtres aimeront toujours les beaux chevaux, non comme masses sculpturales, mais comme élégantes structures articulées, les danseuses, les mimes, les acrobates, et toute espèce de funambules, et aussi la femme qui chante, toute à l'effort de libérer sa voix. Les figures que dessinent dans l'espace, avec les mouvements de leur corps, l'écuyère bondissante, la chahuteuse enlevant d'un coup de jambe la corolle de ses jupes, le clown godiche et agile, — tous les caprices d'ornement qu'ils combinent pour notre amusement d'un soir, quelle riche réserve d'énergies, quelle écriture nouvelle de l'homme et de la femme ! On dirait un règne nouveau, où s'insère quelque fierté, quelque charme d'animalité.

Ce dernier trait doit nous retenir. Dans les bras minces de la danseuse assise, le corps penché en avant, dans ses longues jambes sèches, il y a une finesse de patte. L'évidence du squelette sous la peau des maigres fait saillir la bête. Le rapport de l'os et de la chair est ce qui peut le plus sûrement la déceler. Mais ce physiologiste galvanique, cet animalier d'humains en sent la grâce profonde comme il en sent la signification terrible. Il ne se contente pas de faire grimacer rapidement la bestialité. Il est également éloigné de la caricature cynique et de l'athlétisme humaniste. Il ne collectionne pas les têtes de poissons, d'insectes, les hures



FIG. 3. — H. de Toulouse-Lautrec. AU MOULIN ROUGE : LA CLOWNESSE CHA-U-KAO (1895).
(A M. Oskar Reinhardt, Winterthur.)

de sanglier. Son dessin n'est pas de refaire « Modestie et Vanité ». Les oiseaux de feu du music-hall, les étoiles du Moulin Rouge ont, dans cette zoologie féerique, la qualité des forces bien jointées et bien adaptées à leur rôle. L'enquête sur l'homme est inépuisable. Lautrec la mène aux confins de l'homme même. On peut croire qu'il s'égare ou va s'égarer chez les monstres. Il n'invente pas l'espèce. Il en dresse peut-être la généalogie. Sous l'agilité simiesque des noceuses, sous le



FIG. 4. — H. de Toulouse-Lautrec. LA TOILETTE (1896).
(Musée du Luxembourg.)

bec d'oiseau des nez peu pourvus de chair, sous la fine peau des pommettes dures, sous le menton mortuaire, — il y a la même créature que nous. Nul coup de force romantique ne nous arrache à nous-mêmes. Il n'en est pas besoin pour nous faire sentir l'évidence de ce bon règne animal où nous sommes si solidement installés. Lautrec n'est ni un déformateur ni un expressionniste.

Il est vrai qu'il est de ceux pour qui tout est physiologique, même l'inanimé, la masse inerte, l'aveugle chaos de l'objet. Tout le corps lui est visage, et non le visage seulement. C'est là que nous cherchons d'ordinaire les traces de la fatigue, des passions, des vices et de ces secrets plus

retirés qui sont proprement le mystère de l'homme. Lautrec, comme un liseur de pensée, les surprend dans toutes les parties de la machine, — sur les grasses épaules de la clownesse obèse, dans le gambillement de Valentin le désossé, sur les maigres seins symétriques de la Goulue en promenade, dans les jambes et les bras de Lender dansant le pas du boléro. Mais l'homme et la femme modernes sont inséparables de leur vêtue. Ces choses chaudes, portées, habituées à nous par une sorte d'amitié, acquièrent de ce commerce une puissance signifiante et nous communiquent en retour quelque chose qui est d'elles et non de nous.

L'attendrissante cocasserie de la mode démodée ne saurait ni accroître ni diminuer la force de cette poétique particulière. Il y a chez Lautrec des lainages et des tissus éternels. Nul n'a mieux senti la façon dont un homme se « signe » par la façon dont il porte sa cravate ou son chapeau. Par là, le comte de Toulouse-Lautrec déshabille l'impersonnalité étudiée du dandysme et montre à cru, dans l'accord étrange de la parure et de la bête, l'extrême résidu de l'individuel. Plus encore chez la femme, à la fois ingénieuse à se soumettre avec rigueur à l'uniforme de la mode et à y faire paraître son instinct personnel ; plus encore chez la femme de plaisir, qui lutte comme elle peut contre la férocité des années et qui superpose à son vieillissement une autre elle-même, retouchée. Le terrible intervalle qui sépare cette comédie de cette vérité définit en quelque manière une forme double et une, que les manques, les défauts d'ajustage, les erreurs de touche, non chez le peintre, mais chez son modèle, scandent et ponctuent d'accents tragiques.

Mais ce maître, pour qui tout est figure et physionomie, apporte dans l'étude du visage, de la véritable façade humaine,

une ardeur, un intérêt exceptionnels. C'est un chiffre et c'est un volume, c'est un solide dans l'espace et c'est le théâtre des plus subtiles inflexions mimiques. Il y a les visages d'un temps, d'une classe, d'un milieu, plus ou moins fidèles à cette étrange unanimité qui fait que tous les humains d'une ville, à une époque donnée, ont entre eux un air de famille. Il y a le Parisien et la Parisienne de ces années-là, — et, dans cet ordre des créatures modelées par les circonstances, des affinités plus secrètes interviennent qui les répartissent en groupes. Et dans ces groupes mêmes, la particularité de l'individu, de l'heure, de



FIG. 5. — H. de Toulouse-Lautrec. DANSEUSE ASSISE (1890).
(A. M. O. Sainsère.)

l'excitation crée des *uniques* que Lautrec discerne et dont il s'empare, qu'il fait surgir devant nous avec une sorte de brusquerie. Désormais ils nous obsèdent. La plus étonnante galerie de diversités physiques se déploie dans son œuvre, comme s'il faisait passer devant nous une foule de figurants choisis pour leur diversité même. Il n'en est pas un qui puisse, pour nous abuser, échanger son visage contre celui d'un autre. Tous sont pourtant des Lautrec. Le privilège des grands artistes, c'est que leur humanité leur appartient, elle est frappée à leurs armes, scellée de leur sceau, elle se distingue de toute autre dans l'éternité.



FIG. 6. — H. de Toulouse-Lautrec.
AU MOULIN ROUGE : LES VALSEUSES (1892).
(Galerie d'art moderne, à Prague.)

Certes la race à laquelle appartient celle-ci, ses caractères zoologiques, ses mœurs, la vie qu'elle mène sont peut-être faits pour lui conférer d'avance une sorte d'unité. Ces filles, ces théâtreuses, ces coryphées de beuglants, ces noctambules assidus et funèbres respirent la même atmosphère, parmi d'identiques parades, sous les mêmes feux artificiels. Mais la parenté qui les unit dans le promenoir où Lautrec les a enfermés pour toujours est d'un ordre plus sévère. Ce qui fait les « Lautrec », c'est la manière dont ils sont écrits, comme les bourgeois d'Ingres tiennent leur bourgeoisie et leur ingrisme admirables du crayon qui les a tracés.

Cette vérité est d'évidence. Je la souligne pour que l'on ne cherche pas chez notre artiste autre chose que lui-

même, un autre instinct que la fierté de son dessin, sa délicate volupté de peindre. Une pensée sociale, un sentiment de compassion, d'ironie ou de satire ont-ils part à ces singuliers chefs-d'œuvre? Nous sommes tentés de le croire, mais nous devons renoncer à cette illusion. Sans doute ce nain génial jugeait de haut les hommes, son temps et la vie même. Mais il aimait le milieu où il a vécu, les plaisirs qu'il prodigue, auxquels il se livrait sans retenue, parfois avec frénésie. Il n'y recherchait pas seulement une bestialité choisie. La scène et la chanteuse, la banquette de café, le petit verre et la soucoupe, la camarade du soir et de la nuit, et, sous les lampadaires à gaz ou les lunes électriques, l'ondulante fumée des pipes et des cigares, c'était encore un théâtre du songe, le lieu des fantaisies et de la liberté, un « comme il vous plaira », un peu crapuleux et

tout à fait lyrique. La forme de Lautrec, dans sa violence la plus dépouillée, dans sa sécheresse cynique (quand elle se présente ainsi, ce qui n'est pas toujours le cas), ne cesse pas d'être d'un poète et d'un homme aux attaches fines, qui a grandi dans le solennel ennui des vieilles races et qui, dès l'enfance, a chéri la robe lustrée et l'élégance d'acier des pur sang. Les êtres parfois effrayants qu'il a côtoyés conservent dans la turpitude de leur vie à eux l'accent de sa noblesse



FIG. 7. — H. de Toulouse-Lautrec. MONSIEUR DE LAURADOUR (1897). (A. M. Jacob Goldschmidt, à Berlin.)

native, cette énergique grandeur de style des lignées où l'on sait parler bref et oser.

On n'entend pas qualifier par là l'audace des sujets, ou je ne sais quelle désinvolture d'immoralisme. La qualité de l'art de Lautrec réside dans le choix et dans l'économie des moyens, dans une décision à la fois sobre et raffinée qui, de toutes les ressources du métier, de tous les agréments de la matière, ressent ce qui lui paraît convenir à notre plus haut plaisir, et d'abord au sien. On est naturellement porté à évoquer le nom de Degas, cet homme aux mains sèches et savantes, et d'un si sensible épiderme. L'un et l'autre n'ont jamais transigé sur les facilités

basses, ils sont restés tous deux exigeants d'eux-mêmes, tous deux ont resserré la forme, toute dénouée et vagabonde, après un demi-siècle d'expériences contradictoires. Ils lui ont imposé une loyauté d'abord ascétique et tendue, l'un en partant d'Ingres, l'autre en commençant par peindre des rally-papers militaires. Tous deux ont aimé les chevaux et les femmes, et Lautrec apprit incontestablement de Degas, non seulement des combinaisons agréablement surprenantes, des mises en page coupantes, la valeur poétique de l'accessoire, mais surtout la puissance d'une écriture forte et limpide, le charme de certains rapports qui n'étaient peut-être pas tous chez les maîtres et que seule peut suggérer la vie moderne. Parfois, chez l'un et chez l'autre, le trait de crayon, le trait de pastel et même la touche peinte prennent la forme de telle manière, si sûre, si mordante, avec un si terrible lachisme, que l'on hésite et que l'on cherche involontairement Degas à travers Lautrec. Telles valseuses, équivoques et paisibles, coiffées de toques, dans des robes strictes, ajustées, d'une correction bourgeoise (Musée de Prague), telle étude de dormeuse de la collection Rachou, plus encore la maigre petite danseuse assise (collection Sainsère), sont caractéristiques à cet égard.

Mais Lautrec est plus insidieux et apparemment plus libre. Il est aussi plus ardemment poète, il prend sa part de plaisir. Dans ses pages les plus redoutables, il y a toujours je ne sais quel air de caprice, un instinct de jeu. Quand il peignait les panneaux de toile de la baraque de la Goulue, devenue dompteuse, il ne serrait pas les dents en songeant à l'affreuse médiocrité de l'Institut : il s'amusait beaucoup. Il était aimable et aimé. Les livres de Maurice Joyant et d'Achille Astre, ses fidèles amis, nous le font connaître comme un gentil noceur, très faible, très bon et très gai. Voilà les dehors de sa camaraderie. Il n'est pas absolument indifférent de les connaître, car ils éclairent dans une certaine mesure l'esprit de son art. On voit d'ailleurs par là combien il est loin des stylites fulminant contre les désordres du siècle, loin des philosophes qui contemplant avec chagrin l'orgie romaine. Il n'est ni un jouisseur bas ni un jugeur amer. D'avoir vécu près de l'étincelante médiocrité des filles, il garde ce sens caché de la féminité, ce goût, cette connaissance subtile des animaux femmes qui lui font discerner encore l'essence de leur charme jusque dans leur détresse fanée de professionnelles, jusque dans leur effondrement.

Mélange extraordinaire, tel que le Paris de ce temps-là pouvait seul, sans doute, en permettre le dosage, en concentrer l'élixir. Lautrec se distingue encore par d'autres traits de son style, et d'abord par cette inquiétude ornementale qui devait aboutir, chez certains de ses contemporains, à quelque ivresse théorique et à l'esprit de système. C'est peut-être lui qui a le mieux compris et qui s'est le plus spontanément assimilé la leçon des Japonais. Il y a en eux un rare équilibre entre

la perspicacité analytique, le don de saisir comme au vol, à pointe de pinceau, l'accent essentiel, et, d'autre part, l'ampleur des espaces calmes, la beauté d'un graphisme qui n'est jamais calligraphique et l'aristocratique spiritualité du ton. Ils semblent capturer brusquement la forme dans ce qu'elle a de plus instable et



FIG. 8. — H. de Toulouse-Lautrec, DÉCORATION DE LA BARAQUE DE LA GOULUE (1895).
(Musée du Luxembourg.)

de plus expressif, et en même temps ils lui confèrent la dignité de l'ordre monumental. Je n'ignore pas qu'il y a un « baroque » japonais, et même un romantisme sentimental, de qualité secondaire. Mais les maîtres de l'estampe avaient produit assez d'œuvres solennelles pour inspirer quelque réflexion et quelque



FIG. 9. — H. de Toulouse-Lautrec,
MADAME BERTHE BADY (1897). (Musée d'Albi.)

tante des dessous, les capelines gondolées, largement écrites, comme de beaux coquillages, ajoutent de nombreux et frappants exemples à ce que nous savons là-dessus. A la même époque, tel programme du Théâtre-Libre dessiné par Vuillard révélait peut-être des recherches analogues. Aux premières expositions des Indépendants, Lautrec voisinait avec les « Symbolistes ».

Ce n'est là sans doute que de l'histoire. Et c'est dans une analyse plus serrée qu'il faudrait chercher des relations, non de l'ordre des influences passives, mais de celui des affinités de choix, entre la manière dont ces beaux artistes conduisaient leur dessin et les savantes concisions des Japonais. Croquis de la *Mangwa*, croquis de Manet, taches noires des gants d'Yvette Guilbert mal tirés sur des bras maigres, ou déposés sur un coin de piano,

émulation aux peintres de ces années. J'en ai noté ailleurs les nuances, ainsi que la diversité des accords. On aime à voir en Lautrec une mesure française qui l'empêche de dévier sous une influence. Peut-être celle-ci fut-elle surtout sensible dans les à-plat de ses affiches, dans ses charmantes compositions pour les couvertures des morceaux de musique. Mais le caractère synthétique de certaines figures, — la compagne de droite de *La Goulue en promenade*, découpant sur un fond de lueurs et de reflets sa petite tête canine au front bombé, au nez retroussé, au menton rond et fort, — la complaisance avec laquelle s'enroule et se festonne le ruché de certains chapeaux, la valeur décorative des jupes-fleurs, bordées par la mousse écla-



FIG. 10. — H. de Toulouse-Lautrec, A LA TOILETTE (1898).
(Musée d'Albi.)



FIG. II. — H. de Toulouse-Lautrec. L'ANGLAISE DU « STAR » DU HAVRE (1899).
(Musée d'Albi.)

ainsi que les montre la couverture de l'album de Lautrec, avec le beau texte de Gustave Geffroy, ce ne sont pas là de vaines rencontres, ou les épisodes légers d'une curiosité d'époque. Le nom d'Yvette signifie plus encore, il évoque d'autres souvenirs et d'autres réflexions. Jamais l'entente profonde (et fortuite) entre un peintre et son modèle, entre la poésie d'un style et la poésie d'un être vivant, ne se manifesta avec plus d'empire. Deux grands artistes s'accordent dans l'unité d'une même pensée, l'une créant son chef-d'œuvre éphémère de chaque soir, qu'elle prodigue à la foule qui passe, l'autre la fixant de son trait le plus captieux, dans ce qu'elle eut à la fois d'ardemment momentané et de force durable, dans sa manière à elle, dans son écriture à lui. Les gants allègrement funèbres d'Yvette Guilbert, sa toilette mince sur un corps d'élégants osselets, son visage de jeune employée populaire, fine et dure en réparties, la femme moderne dans la gaité de Paris, c'est une figure de blason ajoutée à l'armorial héraldique des Lautrec. Il a chéri en elle la qualité nerveuse, ce qu'il y a de race dans la race du faubourg. Peut-être est-ce la peinture d'Albi, où on la voit avec deux papillons de tulle noir aux épaules, les mains éployées comme des ailes, qui nous mène au point le plus haut de Lautrec, — le plus haut et le plus extrême-oriental. L'insertion des volumes musculaires dans un réseau sévèrement concis, la puissance de l'idéogramme, la valeur de la ligne comme ornement, ces traits si forts composent, non l'amusant croquis de la vedette d'une saison, mais une image saisissante et pleine de grandeur.

Elle ne me fait pas oublier les lithographies exécutées pour Geffroy, admirables de charme, de mordant, de qualité de matière. L'élément matière est inséparable de toute haute expression plastique. C'est là sans doute que s'opèrent les transmutations essentielles. Lautrec y révèle l'exquis d'une sensibilité raffinée. Ce don de vivifier l'inertie, âme même du talent poétique, et de restituer aux apparences, sous leurs dehors bruts et rapides, leur tonalité mystérieuse, ce principe du *choix* qui distingue du vulgaire l'homme supérieur portent l'artiste au discernement et aux exigences les plus rares, sans le conduire jamais à la fatigue du métier. Bien au contraire, il semble toujours nous faire cadeau d'un heureux hasard. Il aère, il dénoue la lithographie romantique, belle et compacte ; il donne la « sensible », la pureté vibrante, à la lithographie de Manet, d'une audace un peu égale. La sienne reste avant tout dessinée, mais avec des valeurs d'argent, des frottis impondérables de grisaille, que resserrent, là où il faut, l'autorité d'une belle tache, de l'accent juste. Il en portait les délicates succulences jusque dans l'art de l'affiche, qu'il fut probablement le premier à concevoir, non comme une agréable imagerie, chatoyante de jolies notes, mais comme une décoration murale. Ainsi se présente à nous Jane Avril, vêtue d'un noir spirituel de diaconesse, sous un grand chapeau

à brides, dans une loge du *Divan Japonais*. Quelle belle fleur étrange, toute sombre, parmi les arabesques qui lui servent de jeu de fond, — manches des contrebasses, bras du chef d'orchestre, et ce Monsieur qui l'accompagne, tenant haut sa crosse de rotin. Mais la richesse de l'encre grasse, la particularité de la couleur sur le zinc ou sur la pierre lithographique, ce qu'elle y acquiert en autorité, l'inflexion qu'elle y prend, pourrait-on dire, — ce sont des valeurs auxquelles Lautrec était plus attentif que tout autre, jusqu'à aimer, me disait naguère Thadée Natanson, l'aérienne légèreté, la beauté fortuite, désordonnée, toute charmante, de certaines contre-épreuves, obtenues par hasard au revers des tirages.

Son œuvre de peintre, qui est considérable, porte le même témoignage. Si l'on était jamais tenté (car tout arrive) de prendre Lautrec pour un chroniqueur épisodique, pour un dessinateur d'affiches et de romances, utilement intercalé dans un chapitre spécial de l'histoire des mœurs, et son œuvre comme une curiosité pour amateurs d'estampes singulières, le musée d'Albi est là pour démentir cette interprétation saugrenue. Lautrec, ce



FIG. 12. — H. de Toulouse-Lautrec. M. MAURICE JOYANT (1900).
(Musée d'Albi.)

grand peintre si personnel, a commencé par peindre des chevaux à l'école de l'habile et sensible Princeteau, un de ces excellents artistes de province dont la France est si riche et qui ne sont arrachés à l'oubli que par le hasard d'une circonstance ou par la gloire d'un disciple. Les premières œuvres montrent non seulement chez Lautrec cette qualité savante, cette poésie d'étude qui lui resteront acquises, mais le précieux et le solide d'une matière vraiment picturale, lustrée de

notes fraîches, vives, profondes, admirablement incorporées à la forme. On sait comment il s'élargit et se simplifia, et de quelle manière, peignant souvent à l'essence sur des cartons, il obtint ces harmonies claires et calmes où réside quelque chose du pastel, dont il aimait aussi la brièveté, l'enveloppe, la tendresse bril-

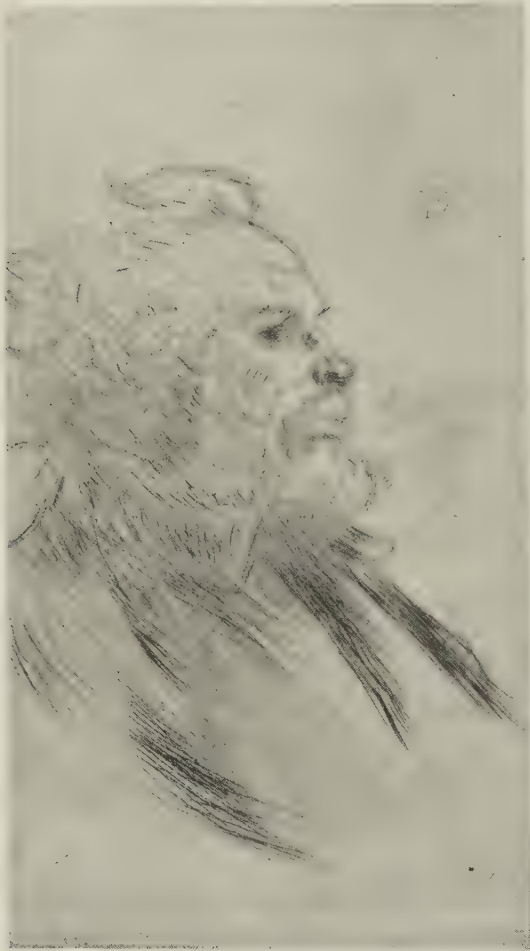


FIG. 13. — H. de Toulouse-Lautrec.
CHARLES MAURIN (1898). (*Pointe sèche originale.*)

lante. La lumière artificielle et diffuse des lieux de plaisir dépouillait ses modèles de tout excès de substance. Ils valaient surtout à ses yeux par la beauté de certains rapports qui ne devaient rien à la dramaturgie d'un effet. Ces grandes formes conçues avec tant de hardiesse s'ajustaient les unes aux autres, non seulement comme des contrées heureusement définies, mais comme des éléments de sonorité dans une symphonie.

La belle exposition du Pavillon de Marsan, qui retentit avec tant de force au milieu de nos médiocrités, nous en offre quelques éclatantes preuves, par des compositions d'une richesse étrange. *Au Moulin Rouge* (1892, Art Institute Chicago) groupe ses luxueuses masses sombres autour d'un magnifique chignon roux, astre de cette nuit, et non loin se découpe le profil velu de Lautrec coiffé d'un tube. Ces riches et mélancoliques ténèbres, biffées à gauche par l'étoffe rouge d'une balustrade, s'allument çà et là de feux singuliers, une carafe mouillée de reflets, quelques visages d'un éclat mat et cette chevelure des

Hespérides. A droite, coupé par le cadre, apparaît brusquement un autre météore, immense face humaine éclairée d'en bas comme par les feux d'une rampe et pareille à un masque de plâtre rehaussé de fards. On ne saurait dire, tant elle est sèche, brillante, impassible, avec ses larges yeux obscurs, si elle est de chair ou si elle est statue. Admirable vision d'un poète, somptueuse et chaleureuse œuvre de peintre. L'ornement s'y combine avec la grimace de la vie, la plénitude d'une matière noble avec la rareté du ton.

Ce mystérieux chef-d'œuvre compose son clair-obscur avec les notes sourdes et veloutées des ombres, avec les lueurs magiques qui émanent moins d'un éclairage parcimonieux que de l'être humain lui-même, des peaux pâles, des fards, de la



FIG. 14. — H. de Toulouse-Lautrec. « CHILPÉRIC » AUX VARIÉTÉS (1896).
(A Mme D... — Ancienne collection de M. Joyant.)

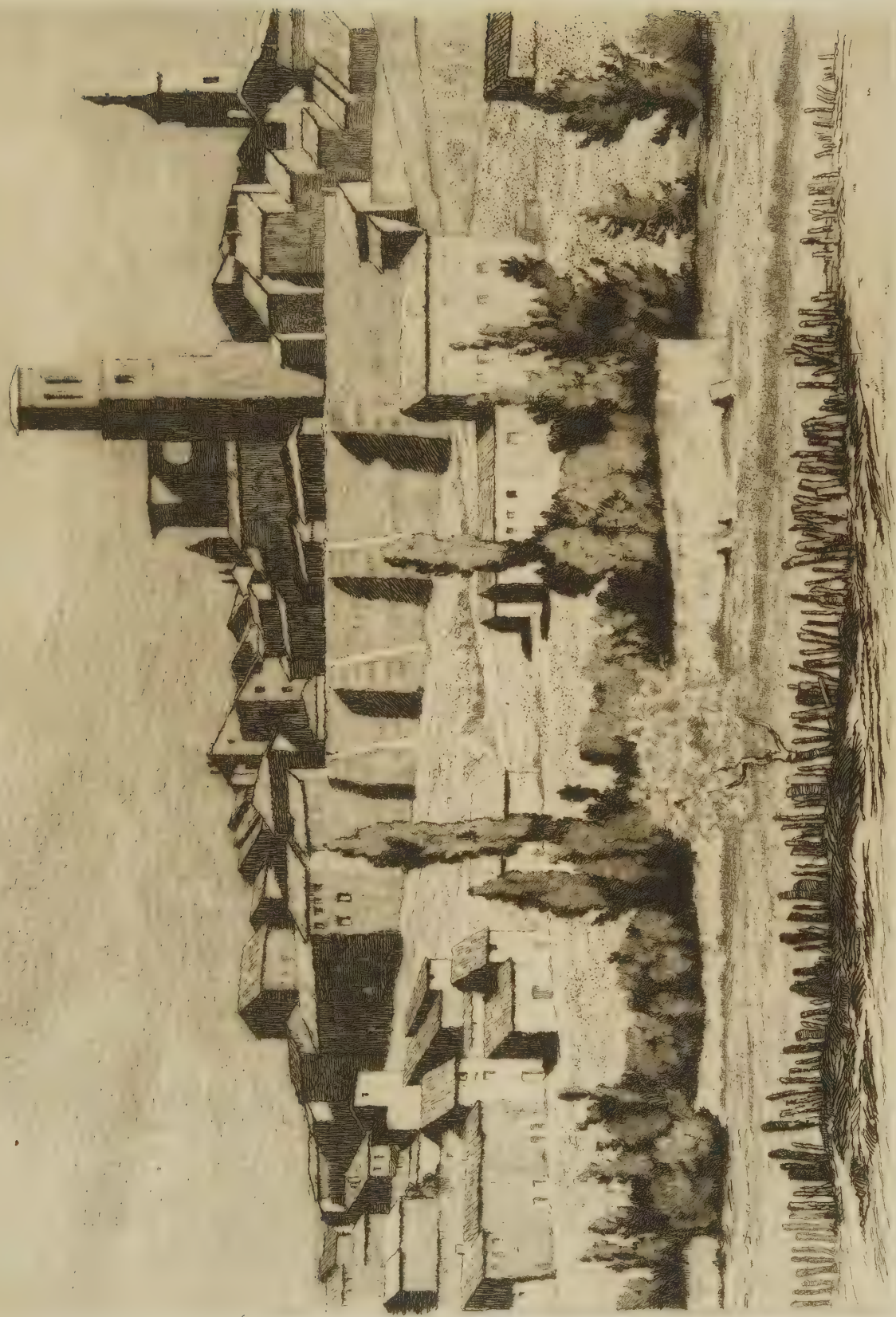
chevelure météore. *Au Salon* (1894, musée d'Albi) nous plonge dans une grisaille d'après-midi, dans une paresse de sieste ou de réveil, au milieu de la banalité de luxe d'un lieu à la fois secret et public. Les filles attendent. Qu'elle est charmante avec son fin profil, les blancs délicats de son linge, celle qui tient, d'un bras noble

et solide, sa jambe repliée ! Autour d'elle s'échelonnent les rouges des tentures sur les divans, les notes froides des murs, les peignoirs grenat, lie de vin, magenta et, tout près d'elle, le peignoir lilas, d'une exécution si subtile, qui habille la maigreur pointue d'une surprenante musaraigne. Cà et là brille la fleur de chair des gorges et des bras nus. Œuvre plus calme, plus sèche et plus sévère que la précédente, Lautrec y substitue au vertige d'une chaude nuit, hantée d'apparitions, la paix morne des heures vacantes. Transposées dans un harem de Paris, dans l'ordre d'un art violent et sobre, dont les grands plans colorés ne se pénètrent pas, ce sont là ses *Femmes d'Alger*...

Ainsi se développe, à travers les années d'une existence courte et heurtée, mais possédée tout entière par la fièvre de créer, le merveilleux hommage d'un maître à la vie. Il en a aimé les fleurs les plus singulières. Il leur a conféré la qualité d'un style sans les neutraliser dans une manière. Nul ne fut plus sensible à la poésie de la forme et à la puissance de suggestion que détiennent les matières de l'art. Ces figurants nocturnes d'une féerie vulgaire, ces femmes dans leur attente de parade, les épaules nues de la *Clownesse* de la collection Camondo, satinées de chair tendre, dans l'hypertrophie des volumes, le visage fin et rayonnant de l'Anglaise du *Star*, la stature féodale de Joyant, debout dans la barque, à l'affût des oiseaux de mer, enfin toute la comédie-ballet du plaisir moderne, toute la chorégraphie de la haute école, où le cheval paraît l'être noble et l'homme la créature bestiale, tant d'autres captivantes images, dessinées, lithographiées ou peintes, montrent en Lautrec, non l'héritier névropathe de Manet et de Degas, non le précurseur de nos malaises, mais l'observateur le plus perspicace de l'animal humain, le plus insidieux artisan des charmes de l'art, enfin un grand et audacieux ordonnateur de figures.

HENRI FOCILLON





— Gravé par P. P. LARROUQUE.

VIANA EN NAVARRE

IMPRIMERIE VERNANT



PIERRE LABROUCHE

VUES de villes aux nobles lignes, villages accrochés au flanc d'un coteau, agglomérations massives et vétustes, monuments des âges défunts, tout l'effort millénaire et patient des constructeurs de cités semble marquer de sa rude influence l'œuvre gravé de Pierre Labrouche. Œuvre net et rectiligne, scrupuleusement tracé d'une inflexible griffe et rappelant par plus d'un point l'art robuste d'un Celestino Celestini, d'un Magnavacca, d'un Vellani Marchi, maîtres incontestés de la jeune école de gravure italienne. Affinité manifeste et singulière qui justifie peut-être une fois de plus la vieille théorie du « milieu », puisque l'aquafortiste Labrouche¹ est né à Bayonne et ne s'attache dès l'origine qu'aux seuls paysages latins, aux contrées antiques et dénudées où l'acanthé de marbre dur s'épanouit plus souvent que les vertes frondaisons. Et cet amour à peu près exclusif d'une nature âpre et grandiose — nerveuse et desséchée sous l'implacable crudité d'un soleil intransigeant — incite le graveur à rechercher l'étude des variations brutales de la lumière sur la matière dense. Paysagiste des régions pétrées, c'est aux perspectives architecturales du pays basque, de Provence, d'Espagne ou d'Italie qu'il doit ses plus évidentes réussites : mesures de Fontarabie, tours et patio de l'Alhambra grenadin, cathédrale de Ségovie, ruelles de Pancorbo, de Miranda, rives du Tage ou du Guadalquivir, dômes et canaux vénitiens, monuments de Gênes, de Padoue, de Sienne, de Lucques et de Brescia, caractérisent le

1. Une note communiquée à la *Gazette des Beaux-Arts* par l'artiste lui-même, confirme et précise que P. Labrouche grave d'abord des planches à l'eau-forte en couleurs, imprimées chez Delâtre et publiées chez Petit, vers 1908. C'est à cette époque que le bon aquafortiste Brouet lui enseigne d'excellents procédés techniques. Passé maître, P. Labrouche aide à son tour Forain de toute son expérience. *L'Enfant prodigue* doit en effet sa plénitude à cette étroite et précieuse collaboration. Rappelons aussi que le graveur exécute une *vue de Florence* d'après Corot pour la chalcographie du Musée du Louvre, et une série d'aquatintes en couleurs destinée à illustrer *Monsieur de Lourdes* d'A. de Chateaubriand pour la société de bibliophiles : *Le Livre d'Art*.

Notons enfin ces quelques mots caractéristiques et si parfaitement en accord avec l'œuvre tout entière : « Dans mes aquatintes les états que je préfère sont les noirs, le métier y étant plus clair et plus brillant. Mais ma prédilection va surtout à la pointe pure en noir, sans addition de grain et de roulette. C'est là le métier le plus noble assurément. »

meilleur de son œuvre sous les multiples aspects de la pointe mordue, de l'eau-forte, de l'aquatinte, du monotype et du vernis mou. Car Pierre Labrouche est un graveur de forte race et c'est à l'interprétation chalcographique de maîtres tels que Rembrandt, Pierre de Hooch, Chardin, L. Simon, Thaulow, Forain, Zuloaga,



FIG. I. — P. Labrouche. PANCORBO. Gravure.

Edition Marcel Cuiot.

qu'il consacre ses premières recherches. Peintre, il se complaît aux larges esquisses à la sanguine, à l'huile, à la gouache, travaux d'envergure dont la souple précision lui permet d'aborder avec succès la gravure originale. Séduit par la chatoyante variété de l'aquatinte en couleurs, Pierre Labrouche entreprend alors une suite de paysages méditerranéens, traités en camaïeux et sobrement rehaussés de tons légers et discrets — méthode rigoureuse qui lui fait entrevoir l'éblouissante magie

du noir et blanc et l'entraîne à tenter une série d'expériences nouvelles. L'estampe monochrome semble retenir aujourd'hui toute son attention, telle est du moins l'impression laissée par ses dernières planches : aquatintes vénitiennes de 1920, aux ciels grenus, lourds et tristes, aux blancs épais et crémeux, — eaux-fortes et monotypes de 1930, plus chauds, plus clairs et plus gras — cuivres vigoureux et



FIG. 2. — P. Labrousse. VILLAGE EN NAVARRE. Gravure.

Edition Marcel Guiot.

hardis dont les ressources techniques révèlent une entente définitive du métier, dont les traits souples et directs cernent la forme avec justesse et concision, dont l'heureux équilibre des masses ombrées souligne avec bonheur l'ordonnance toute classique des compositions.

« Cette écriture ferme, incisive, remarque de façon générale Arsène Alexandre, cette force de construction, par un privilège très rare, non seulement étaient

dépourvues de toute sécheresse dans la précision, mais au contraire s'alliaient avec une beauté de matière, une richesse d'émail inoubliables¹. »

« M. Labrouche, écrit d'autre part J. L. Vaudoyer, est à la fois respectueux et

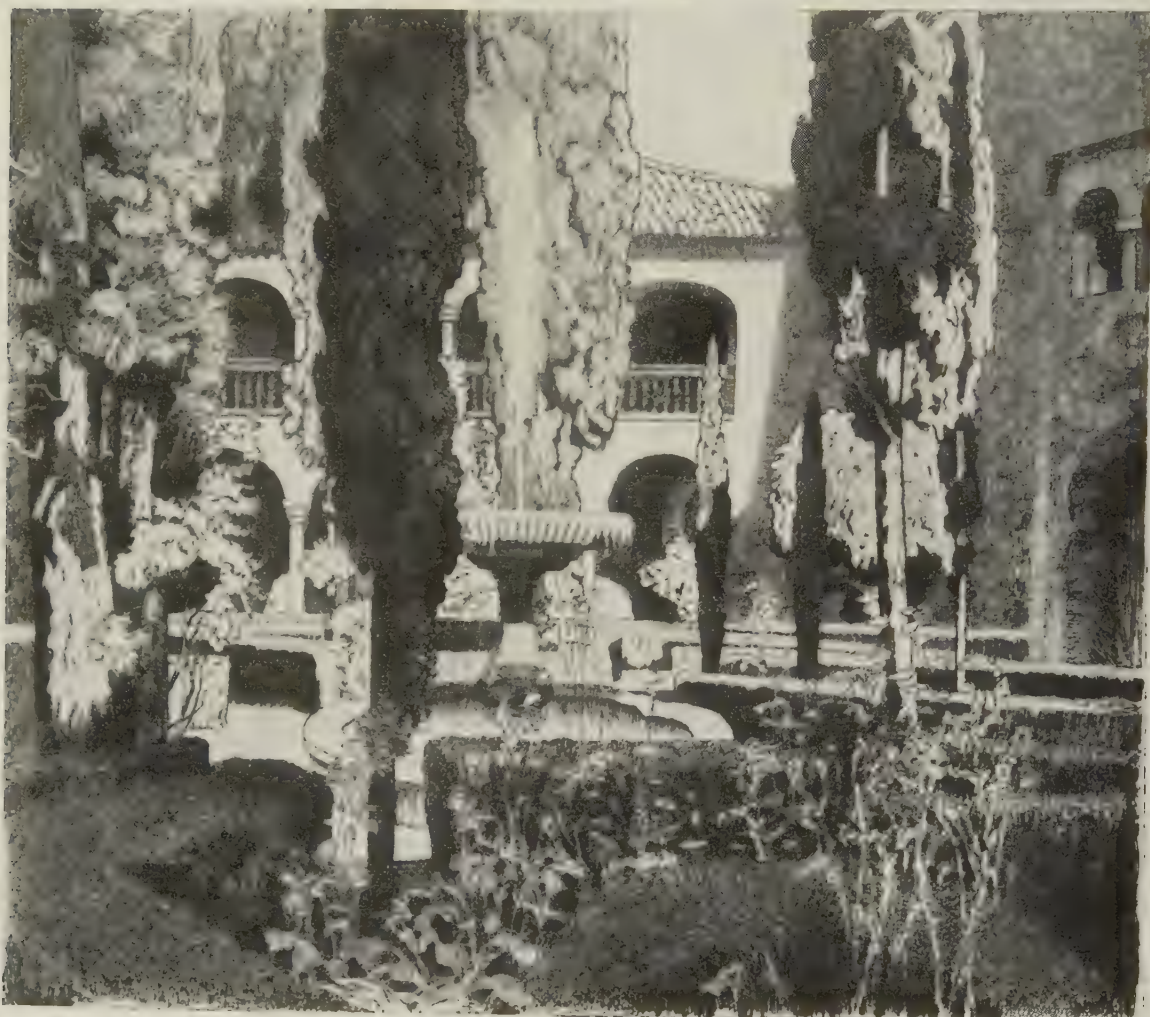


FIG. 3. — P. Labrouche. PATIO DE L'ALHAMBRA. Gravure.

Edition Marcel Guiot.

exigeant. Il regarde avec amour mais aussi avec clairvoyance et l'apparence pittoresque ne lui suffit pas². »

« A l'allégresse fortuite de la tache, dit enfin R. Bouyer, à l'insouciance désa-

1. Arsène Alexandre. Préface du catalogue de l'Exposition Pierre Labrouche, page 12. Galerie Marcel Guiot, Paris, 1928.

2. Jean-Louis Vaudoyer. *Pierre Labrouche*. Art et Décoration, page 132, avril 1912, tome xxxi.

busée de nos *fa presto*, M. Pierre Labrouche ose préférer la conscience désuète que préconisait notre Poussin quand il répétait qu'on ne peint pas « à tire d'aile¹. »

Car, observateur pénétrant et sagace, le graveur s'affirme de jour en jour plus soucieux d'exactitude et de probité artistique et, dédaigneux des vaines séductions extérieures, il repousse tout artifice pour se consacrer à l'austère mais fructueux examen de l'humble et splendide vérité.

HENRY MARGUERY

1. Raymond Bouyer. *Peintres-graveurs contemporains. Pierre Labrouche*. Revue de l'Art ancien et moderne, page 120, février 1914.





BIBLIOGRAPHIE

LIVRES

Henri PIRENNE, Augustin RENAUDET, Edouard PERROY, Marcel HANDELSMAN, Louis HALPHEN. — **La fin du Moyen Âge.** Paris, Félix Alcan, 1931. 1 vol. 569 p. (Peuples et civilisations, histoire générale publiée sous la direction de Louis Halphen et Philippe Sagnac, tome VII.)

Nous avons déjà fait, dans la *Gazette des Beaux-Arts* (octobre, 1930), l'éloge de la collection à laquelle appartient le présent volume. Ces gros répertoires synthétiques, somme et bilan de notre science, sont amenés à rendre les plus grands services, ils seront pour longtemps sur la table de tous les hommes d'étude. Rendons hommage à l'effort de ceux qui les ont entrepris et menés à bien. A proprement parler, quelques chapitres brefs justifient seuls la mention qu'il faut en faire dans une revue consacrée aux beaux-arts, mais ce n'est pas sur l'importance de ces résumés qu'il faut insister, c'est sur l'ampleur d'un tableau d'ensemble dont la connaissance est indispensable, il n'est pas inutile de le rappeler, à l'historien d'art et au critique. S'il n'est peut-être pas inévitable d'invoquer le scottisme ou l'ockhamisme à propos des sculptures des cathédrales, l'étude de la renaissance pétrarquiste ou des troubles du grand schisme d'Occident ne saurait raisonnablement trouver indifférent quiconque s'attache aux manifestations plastiques de la pensée, au cours du moyen âge finissant. Pour ceux-là s'ouvre en ce volume dense, où l'amplification littéraire n'a nulle part, un vaste magasin d'idées et de faits, où ils n'auront qu'à s'approvisionner.

J. B.

The sanctuary of Artemis Orthia at Sparta, excavated and described by members of the British School at Athens 1906-1910, edited by R. M. Dawkins, Director of the School. Londres, Macmillan, 1929. 1 vol. 420 p. CCVII pl.

Ce volume nous offre un compte rendu du résultat des fouilles entreprises en 1906 par M. le professeur Bosanquet, dans le sanctuaire d'Artemis Orthia, à Sparte, et poursuivies jusqu'en 1910 par l'Ecole britannique d'Athènes. Ce sanctuaire a été retrouvé sur la rive droite de l'Eurotas, à moins d'un kilomètre du pont moderne qui franchit ce fleuve fameux. Les fouilles ont mis au jour les fondations d'un temple remontant à l'an 900 avant J.-C.,

remplacé vers le 11^e siècle avant notre ère par une nouvelle construction, sur l'emplacement de laquelle un théâtre fut édifié à l'époque romaine, au 11^e siècle après J.-C. Un autel archaïque semble antérieur à tous ces établissements et remonter jusqu'à 800 avant l'ère chrétienne. M. Dawkins et ses collaborateurs analysent à notre profit tout le butin que les diverses campagnes de fouilles leur ont livré. Il ne s'agit pas de grandes œuvres d'art ni de morceaux d'architecture, mais de petits objets d'un intérêt surtout archéologique : fragments de poteries, figurines de terre cuite, masques de terre cuite, petits reliefs de pierre, bronzes, ivoires et os, figurines de plomb, inscriptions. Ceux-ci, et en particulier la très curieuse et abondante série des ex-voto d'ivoire et de plomb, permettent de faire revivre le culte d'Orthia, déesse d'origine dorienne, apportée par les envahisseurs, et qui ne fut identifiée qu'assez tard avec Artémis. C'est la déesse de la fécondité des hommes et des animaux, associée à Eileithyia et à Aphrodite. Elle est représentée debout, tenant des oiseaux et des animaux. Malgré les réserves de M. H. J. Rose, je serais porté à voir dans son nom même et dans son attitude caractéristique, debout, toute droite, la tradition d'un culte phallique. On sait que la fustigation des jeunes Spartiates, les concours publics de flagellation, étaient au nombre des rites de ce culte, et le théâtre dont il reste les fondations dut servir à ces manifestations de la dévotion lacédémonienne.

J. B.

François FOSCA. — **Goya.** Paris, Crès, 1931, 24 p. 64 p. — Raymond COGNAT. — **Holbein.** Paris, Crès, 1931, 24 p. 64 pl. Collection « Le Musée Ancien ».

Saluons avec plaisir l'apparition de cette nouvelle collection, d'un aspect si aimable, qui, par la qualité du texte et de l'illustration, est destinée à donner à un vaste public un précieux répertoire de chefs-d'œuvre. Si l'on a imposé aux différents auteurs le cadre commun d'un texte court de vingt-quatre pages, ils ont été libres de choisir le plan de leur exposé. M. R. Cognat nous donne un résumé chronologique de la vie d'Holbein, jalonné de ses œuvres principales, son commentaire personnel se réduit à quelques lignes. M. Fr. Fosca s'est cru tenu à plus d'ampleur dans le développement de ses idées. Nous ne nous en plaindrons pas. Je lui ferai une petite chicane. Il insiste à plusieurs

reprises sur le titre de « Disparates » donné par Goya à la suite de ses eaux-fortes des Proverbes. Faut-il chercher si loin ? *Disparate* est un mot courant du langage, en Espagne, qui signifie simplement : sottise ou extravagance, dans le sens le plus large ou le plus vague. Je crois aussi que dans l'explication de certaines de ces compositions on ne fait pas la part assez grande aux gnomes, les *duendes* évoqués par les sorcières, et pour lesquels le peintre de Charles IV nourrissait une prédilection amusée. Les planches sont excellentes et justifient l'ambition des directeurs de la collection de répandre le goût des belles œuvres artistiques.

J. B.

Paul HENRY. — **Les Églises de la Moldavie du Nord. Monuments de l'art byzantin VI.** Paris, 1930. Ed. E. Leroux. 1 vol., in-4°, 320 p. ill. et 1 vol. de 68 pl.

En ces dernières années nombre d'études consacrées à l'art des pays qui ont puisé leur inspiration dans l'art byzantin ont permis de mieux comprendre le caractère de cette dernière forme de la culture hellénique. Les travaux de MM. Grabar, Millet, Pietkovic, Okounev sur la peinture serbe, ceux de Grabar, Filov, Protitch sur l'art bulgare nous ont permis de combler maintes lacunes dans nos connaissances ; ils nous ont permis également d'avoir une vision plus complète de tous les éléments du grand art byzantin, dont le rayonnement a contribué à la création des arts régionaux, d'un intérêt primordial, des pays environnants. L'étude de l'art roumain, en particulier de l'art moldave, n'a pas été non plus négligée. M. Bals a étudié l'architecture, M. Stefanescu la peinture religieuse en Moldavie. Cependant une étude d'ensemble s'imposait encore. Le travail de M. Henry a pour but de faire revivre l'époque de la création de grands monuments religieux (xv^e-xvi^e siècles) dans ce pays et de dégager les idées fondamentales qui ont inspiré leur architecture et leur ornementation. L'auteur s'efforce de résoudre la question compliquée et controversée des influences qui ont contribué à la création du style moldave, « byzantin comme fond, occidental par ses détails, original par ce mélange ». Les motifs occidentaux, polonais, hongrois, transylvaniens se greffent sur le tronc byzantin, transmis par la Serbie et la Bulgarie.

La peinture, les fresques du xv^e et surtout du xvi^e siècle, sont étudiées avec la même précision et le même enthousiasme que l'architecture. L'auteur en les analysant dégage encore une fois la particularité de cet art, mélange du courant byzantin transmis par la Serbie et du courant italien, réplique lointaine de la Renaissance.

L'excellent livre de M. Henry est l'œuvre d'un homme qui a consacré des années à résoudre sur place les questions qui l'intéressaient. Donnant un travail d'ensemble il ne s'arrête pas à chaque

monument. Il choisit ses exemples de la façon la plus judicieuse pour en tirer les conclusions qui lui sont nécessaires pour tracer son tableau d'ensemble. Il est vrai que beaucoup de problèmes importants ne reçoivent pas de solution définitive (les questions d'origine, des voies de pénétration de certaines formes — la coupole moldave, les ornements d'origine inconnue, etc.), M. Henry le confesse lui-même, d'ailleurs, mais ce qu'il donne est d'une précision sûre. Si nous n'avons pas là une œuvre tout à fait définitive, c'est un monument qui restera et qu'on sera obligé de consulter pour toute étude ultérieure de l'art balkanique. Les index et les plans publiés à la fin du premier volume sont d'une grande utilité. La bibliographie est assez complète ; on s'étonne, cependant, de ne pas voir citer les importants travaux de ces dernières années publiés par M. N. Okounev sur les fresques serbes. L'album de planches donne une idée très suffisante des monuments caractéristiques.

M. J.

YBL ERVIN. — **Toscana szobraszata a quattrocentoban.** [La sculpture toscane au xv^e siècle]. Budapest, Lampel, 1930. 2 vol. gr. in-8°, fig.

L'histoire de la sculpture italienne du xv^e siècle dans son ensemble ainsi que dans ses plus infimes détails, préoccupa bien des chercheurs éminents. Restait-il encore quelque chose à trouver dans ce domaine tant de fois exploré ? Il fallait la vaste érudition d'Ervin Ybl, sa passion de corroborer et corriger tous les jugements, pour renouveler ce thème et surtout pour faire une si belle œuvre de synthèse. Ce n'est d'ailleurs pas le premier ouvrage de l'auteur : en 1923 il publia son *Histoire de la sculpture gothique en Italie*, en 1927 son livre sur *Donatello*. Pendant ses nombreux voyages en Italie, il eut l'occasion d'analyser les œuvres elles-mêmes, condition essentielle pour entreprendre la tâche qu'il s'est imposée.

L'introduction nous donne une image générale de l'évolution en esquissant les tendances nouvelles, montrant les rapports de la sculpture avec la peinture et l'architecture. Des chapitres à part sont consacrés aux individualités de premier rang telles que Quercia, Ghiberti, les Robbia, etc. Le chapitre consacré à Donatello et ses émules, remplit, comme il convient, presque la moitié du premier volume. Viennent ensuite Bernardo Rossellino, Desiderio de Settignano. Par Verrocchio et Vinci nous arrivons jusqu'à Pollaiuolo pour terminer avec Bertoldo di Giovanni et les petits maîtres siennois. D'amples notices bibliographiques ajoutées à la fin de chaque chapitre contribuent à la valeur de l'ouvrage.

Au point de vue du lecteur hongrois, ce n'est pas le dernier mérite d'Ervin Ybl d'avoir tâché d'illustrer son texte par de nombreuses pièces se trouvant

au Musée des Beaux-Arts de Budapest et quoique en grande partie d'accord avec Schubring dont l'étude concernant la section italienne parut dans la *Zeitschrift für bildende Kunst* (vol. XXV, Fasc. 4), ici encore il réussit à préciser certaines données. L'authenticité de la célèbre statuette équestre attribuée à Vinci, tant de fois discutée (voir l'étude d'André Hevesy, *Gazette des Beaux-Arts*, février 1931) lui paraît plutôt douteuse.

Bref, l'ouvrage d'Ervin Ybl, écrit d'un style alerte, est bien plus qu'un *compendium* et mérite d'être signalé même à ceux qui ne comprennent pas le hongrois. D. R.

REVUES

Les mosaïques du baptistère et la peinture du XIII^e siècle à Florence. — M. Mario Salmi étudie (*Dedalo*, février 1931) l'influence qu'ont exercée les mosaïques de *Bel San Giovanni* du baptistère de Florence sur la peinture florentine du XIII^e siècle. Ces mosaïques, d'après l'auteur, présentent la voie aux grandioses compositions de Cimabue. On y relève une tendance à style largement pictural et quelques-uns des traits particuliers qui caractérisèrent la peinture florentine. L'ampleur, la solennité, aussi bien qu'une certaine âpreté du modelé et la crudité des couleurs du maître de Giotto furent, sans doute, le résultat de l'enseignement qu'il puisa dans les mosaïques.



Mosaïque du XIII^e siècle : LE RÉDEMPTEUR.
(Détail de la coupole de San Giovanni à Florence.)

Le théâtre romain de Sabratha. — M. Giacomo Guidi publie un mémoire (*Africa Italiana*, avril-juin 1930) sur les derniers résultats des fouilles archéologiques à Sabratha, notamment sur le déga-



LE « PULPITUM » DU THÉÂTRE ROMAIN DE SABRATHA.

gement du théâtre romain, qui a dû être un des plus importants de l'antiquité. Les fouilles ont révélé un grand édifice assez bien conservé, avec une décoration particulièrement riche (voir le fond de la scène et le *pulpitum*). M. G. Guidi donne l'historique et le résultat des travaux, aussi bien que la description des parties dégagées du monument, en réservant l'étude des reconstructions et les observations techniques pour un des prochains numéros de la revue.

Les œuvres de la maturité de Brunelleschi. — M. Ludwig Heinrich Heydenreich poursuit (*Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, 52^e vol., 1^{er} cahier, Berlin 1931) les études amorcées par M. Dvorak (*Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance*, Munich 1927) et par M. Dag. Frey (*Bramantes St-Peter-Einwurf und seine Apokryphen*, Vienne 1915; *Architettura della Rinascenza*, Rome 1924; *Gotik und Renaissance*, Augsburg 1929) sur l'évolution du style des œuvres de Brunelleschi. Celles-ci expriment une conception gothico-médiévale au début et, vers la fin de sa carrière, témoignent d'un sentiment plastique renaissant qui s'est formé sous l'influence des monuments antiques. Les étapes de ce passage du style de l'époque à un style individuel, dans l'œuvre de Brunelleschi, la transition vers le développement ultérieur des formes architectoniques (voir Alberti ou Desiderio) sont soigneusement relevées dans cette analyse importante. Une étude supplémentaire présente l'historique, les étapes et les modifications de la lanterne du dôme de Florence (par Brunelleschi 1436-46, par Michelozzo 1446-52, par Manetti 1452-1460, par Rossellino 1461-64 et par Sacchielli 1470).

Les tableaux de l'église d'Albal. — M. Leandro de Saralegui reproduit et décrit les tableaux peu connus de l'église d'Albal, province de Valence (*Museum*, Barcelona, 1931, VII vol. n° 3). Il s'agit



LA VIERGE ET L'ENFANT (détail).
(École de Valence, XV^e siècle.)

tout d'abord d'un triptyque représentant la vie de sainte Lucie, d'après la *Légende dorée* (fin du XIV^e siècle). L'art de l'artiste inconnu peut être rattaché, d'après M. Saralegui, à celui des miniaturistes valenciens encore peu étudiés.

Ensuite l'auteur signale dans la même église le retable des saints *Valère et Vincent martyrs*, par Gabriel Marti, dont il ne reste qu'une partie (début du XV^e siècle), la *Vierge et l'Enfant* (école valencienne du XV^e siècle), le retable de *saint Sébastien*, *saint Blaise* et *saint Bernardin de Sienne* (XVI^e siècle), enfin deux tableaux tirés sur des sujets de la vie apocryphe de sainte Anne : l'*Annonciation providentielle à saint Joachim* et la *Nativité de la Vierge*.

Le groupe des trois Grâces nues et sa descendance. — M. W. Deonna étudie (*Revue archéologique*, mai-juin 1930), la transformation du groupe des trois Charites apparaissant en Grèce

sur de nombreux monuments peints ou sculptés sous l'aspect de trois jeunes femmes entièrement vêtues (type qui se maintient depuis les origines jusqu'à l'époque romane), en celui des trois Grâces nues qui apparaît à l'époque hellénistique. Il groupe les monuments où ce motif est reproduit et allonge la liste donnée jadis par O. Jahn. L'exposé de l'auteur montre l'importance de ce thème né à une époque qu'il est difficile de préciser avec certitude, peut-être au IV^e siècle avant J.-C., mais imposé depuis par l'art gréco-romain. Les spécimens de ce motif foisonnent non seulement dans l'antiquité, mais à la Renaissance et dans les temps modernes, depuis le XV^e siècle jusqu'à nos jours.

Quelques peintures inconnues, dans le style de Duccio. — M. R. Van Marle publie un article (*La Diana*, fasc. I, 1931) sur dix tableaux s'annois de l'école de Duccio, demeurés presque



Segna di Buonaventura. LA VIERGE.
(Montepulciano. Conservatoire féminin.)

inconnus jusqu'à nos jours. Ce sont des œuvres d'artistes appartenant à l'atelier de Duccio, d'Ugolino da Siena et de Segna di Buonaventura, qui se trouvent dans des collections privées et dans quelques musées (Detroit, Pérouse, Montepulciano).

« La fontaine de vie » de Van Eyck. — M. Friedrich Winkler (*Pantheon*, mai 1931) discute une série de questions relatives au tableau figurant *La fontaine de vie* (Madrid, Prado) et considéré comme une copie d'après Jan Van Eyck. L'identification du groupe des personnages représentés intéresse tout particulièrement l'auteur. Il tombe

d'accord avec M. Friedländer sur des affinités que présente l'une des figures avec le *portrait d'un inconnu* du Deutsches Museum de Berlin ; il produit des arguments à l'appui de la thèse d'après laquelle cette peinture aurait été exécutée en Espagne.



Jan Van Eyck (?). PORTRAIT D'UN INCONNU.
Détail inversé. — (Berlin, Deutsches Museum.)



Copie d'après Jan Van Eyck.
Détail de la FONTAINE DE VIE (Madrid, Prado.)



TABLE DES MATIÈRES

PREMIER SEMESTRE 1931

TEXTE

	Pages
João Barreira.	340
Louis Bréhier.	265
Pierre du Colombier.	155
Jean Cordey.	305
Otto Fischer.	94
Henri Focillon.	366
Jean Guiffrey.	137
André de Hevesy.	103
André Godard.	209
P. Hippolyte-Boussac.	201
Denise Jalabert.	283
Malkiel Jirmounsky.	179
Fiske Kimball.	29, 231
P.-A. Lemoisne.	115
Henry Marguery.	383
Marcel Nicolle.	45
André Pigler.	192
Louis Réau.	349
Salomon Reinach.	73
Noëlle Roger.	313
A. de Rothmaler.	256
Gustave Soulier.	225
Eleanor P. Spencer.	329
Raimond Van Marle.	I
CORRESPONDANCE	200

BIBLIOGRAPHIE

LIVRES

Alazard, *L'Orient et la peinture française au XIX^e siècle* (Pierre BERTHELOT), p. 127 ; — *L'art populaire en France* (J. B.), p. 198 ; — Basler et Kunstler, *La peinture indépendante en France* (Pierre BERTHELOT), p. 128 ; — Jean Bayet, *La Sicile grecque* (J. B.), p. 67 ; — François Boucher, *Alfred Stevens* (Pierre BERTHELOT), p. 128 ; — Marcel Brion, *Turner* (A. C.), p. 132 ; — Broder Christiansen, *Die Kunst* (J. B.), p. 65 ; — Paul Clemen, *Die gothischen monumental Malereien der Rheinlande* (A. COURTET), p. 67 ; — Casson, *XXth Century sculptors* (Pierre BERTHELOT), p. 128 ; — Contenau et Chapot, *L'art antique* (J. B.), p. 198 ; — R. M. Dawkins, *The sanctuary of Artemis Orthia at Sparta* (J. B.), p. 388 ; — Deshairs, *Despiau* (Pierre BERTHELOT), p. 128 ; — Ybl Ervin, *Toscana szobraszata a quattrocentoban* (la sculpture toscane du XV^e siècle) (D. R.), p. 391 ; — Fairchild Sherman, *Early american portraiture* (Pierre BERTHELOT), p. 128 ; — François Fosca, *Goya* (J. B.), p. 388 ; — Paul Ganz, *Annuaire des Beaux-Arts en Suisse* (M. J.), p. 133 ; — Joseph Giesen, *Dürers Proportionsstudien...* (M. J.), p. 64 ; — Arnold Goffin, *L'art primitif italien* (J. B.), p. 66 ; — Paul Henry, *Les églises de la Moldavie du nord* (M. J.), p. 389 ; — G. F. Hill, *Dessins de Pisanello — A corpus of italian medals of the Renaissance before Cellini* (J. B.), p. 129 ; — C. Horst, *Die Architektur der Renaissance in den Niederlanden und ihre Ausstrahlungen* (M. J.), p. 65 ; — Hourticq, *Delacroix* (Pierre BERTHELOT), p. 67 ; — Hourticq, *Le problème de Giorgione* (M. J.), p. 130 ; — F. W. Hudig, *Delfter Fayence* (C. BRIÈRE-MISME), p. 131 ; — John Humphreys, *Elizabethan Sheldon tapestries* (M. J.), p. 68 ; — Auguste Marguillier, *Saint-Nicolas* (J. B.), p. 66 ; — P.-H. Michel, *Un idéal humain au XY^e siècle : la pensée de L. B. Alberti* (J. B.), p. 131 ; — Erik Moltesen, *Giotto und die Meister der Franzlegende* (M. J.), p. 129 ; — Musée national suisse à Zurich, *37^e et 38^e rapports annuels* (M. J.), p. 132 ; — Pirenne, Renaudet, Perroy, Handelsman, Halphen, *La fin du moyen âge* (J. B.), p. 388 ; — Leo Planiscig, *Piccoli bronzi italiani del Rinascimento* (J. B.), p. 64 ; — Réau et Loukomski, *Catherine la Grande* (A. C.), p. 131 ; — Gisela Richter, *Animals in greek sculpture* (J. B.), p. 327 ; — De Ridder, *James Ensor* (Pierre BERTHELOT), p. 128 ; — René Schneider, *La peinture italienne du XV^e au XIX^e siècle* (J. B.), p. 65 ; — Louis Séchan, *La danse grecque antique* (J. B.), p. 327 ; — F. Stadler, *Dürers Apokalypse und ihr Um Kreis* (M. J.), p. 130 ; — Pierre Wuilleumier, *Le Trésor de Tarente* (J. B.), p. 66.

REVUES

par M. MALKIEL JIRMOUNSKY

Paolo Veneziano, p. 69 ; — Tableaux de sort inconnu, p. 69 ; — Le triomphe de saint Thomas de Francesco di Traino, p. 69 ; — La Crucifixion de Duccio au palais de Buckingham, p. 70 ; — Les premières peintures de Lucas de Leyde, p. 70 ; — L'autel de maître Bertram au Musée de Hanovre, p. 71 ; — L'attelage antique, p. 71 ; — Jan van Scorel ou Zuan Fiamengo, p. 71 ; — Les débuts de Jacopo della Quercia, p. 72 ; — L'épée de François I^{er}, p. 72 ; — Deux courants dans l'art de Sélinonte, p. 133 ; — L'Afrique, p. 134 ; — L'église carolingienne Sainte-Solenne,

de Blois, p. 134 ; — Les voûtes de la cathédrale de Durham, p. 134 ; — Les absides de Noyon et de Saint-Germain-des-Prés, p. 134 ; — L'âge des chapiteaux de Cluny, p. 134 ; — Jan Gossart, p. 135 ; — L'art et la pensée à l'époque de la Renaissance, p. 136 ; — L'esthétique de Jehan Cousin l'ancien, p. 136 ; — Les dessins des maîtres du baroque à l'Albertine, p. 198 ; — Les arts anciens de l'Asie antérieure, p. 199 ; — *Mars et Vénus* de Véronèse, p. 199 ; — Un saint Pierre en bois au Metropolitan Museum, p. 199 ; — Les tapisseries péruviennes de la période pré-espagnole, p. 200 ; — Les fresques de Bressanone, p. 260 ; — La crucifixion du Campo Santo de Pise, p. 260 ; — Les bronzes de Jacopo Sansovino à Saint-Marc de Venise, p. 261 ; — Peintures viennoises du xiv^e siècle, p. 261 ; — Le Mitanni et les Soubaréens, p. 261 ; — L'art pré-roman dans la région de Coïmbre, p. 262 ; — Doit-on rendre les marbres d'Elgin au Parthénon? p. 262 ; — Wallraf-Richartz Jahrbuch, p. 262 ; — Jahrbuch für Kunstwissenschaft, p. 263 ; — La reconstruction d'un tableau de Giorgione, p. 327 ; — Les mosaïques du baptistère et la peinture du xiii^e siècle à Florence, p. 390 ; — Le théâtre romain de Sabratha, p. 390 ; — Les œuvres de la maturité de Brunelleschi, p. 390 ; — Les tableaux de l'église d'Albal, p. 391 ; — Le groupes des trois Grâces nues et sa descendance, p. 391 ; — Quelques peintures inconnues dans le style de Duccio, p. 391 ; — La Fontaine de vie de Van Eyck, p. 392.

GRAVURES HORS TEXTE

	Pages
Janvier : <i>La Nativité et l'Annonce aux bergers</i> (Pierpont Morgan Library, New-York). . .	6
Le Maître du codex de Saint Georges, <i>La Crucifixion</i>	14
Février : <i>Amazone blessée</i> , marbre pentélique (collection Lansdowne).	74
<i>Crucifixion</i> (Musée de Dijon, collection Dard).	96
Léonard de Vinci, <i>Projet pour le monument de Trivulce</i>	106
Mars : David, <i>M^{me} de Verninac</i> (collection Carlos de Beistegui)	144
Goya, <i>La marquise de la Solana</i> (collection Carlos de Beistegui).	152
Avril : <i>La Dame au sycamore</i> , peinture du tombeau d'Ouserhat d'après un relevé de P. Hippolyte-Boussac.	206
<i>Coup d'argent sassanide</i> (Musée de l'Ermitage, Léninegrad)	220
Mai : <i>Coffret byzantin du Musée de Reims</i>	272
Carl Millès, <i>La Fontaine des Tritons</i>	314
Juin : Defernex, <i>M^{me} de Fondville</i> (Musée du Mans).	350
Pierre Labrousse, <i>Viana en Navarre</i> (eau-forte originale).	382

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

La GAZETTE DES BEAUX-ARTS, fondée par Charles Blanc, en 1859, a compté parmi ses directeurs et ses rédacteurs en chef Emile Galichon, Edouard André, Charles Ephrussi, Louis Gonse, Philippe Burty, Alfred de Lostalot, Ary Renan, Roger Marx, Auguste Manguillier, Emile Bertaux et Louis Réau. M. Théodore Reinach l'a dirigée jusqu'à sa mort. Publiée aujourd'hui sous la direction de M. Georges Wildenstein, avec le concours des plus éminents critiques de tous les pays, elle embrasse l'étude rétrospective et contemporaine de toutes les manifestations de l'art et de la curiosité (Architecture, Peinture, Gravure, Arts Décoratifs).

Elle paraît en livraisons *mensuelles*, ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte.

BEAUX-ARTS

CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

Depuis sept ans, l'ancien supplément d'actualité de la *Gazette des Beaux-Arts* est devenu une revue autonome, dirigée par Théodore Reinach et Georges Wildenstein, de 1922 à 1928.

Depuis la mort de Théodore Reinach (1928), *Beaux-Arts* paraît, sous la direction de Georges Wildenstein, en un fascicule mensuel abondamment illustré, donnant toute l'actualité artistique : acquisitions des musées français et étrangers, renseignements archéologiques, classements des monuments historiques, bibliothèques, ventes publiques en France et à l'Étranger, expositions d'art d'ancien et moderne, livres d'art, législation, académies, sociétés savantes, revue des revues, etc.

TARIF DES ABONNEMENTS

à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS et à BEAUX-ARTS réunis

ÉDITION ORDINAIRE

PARIS et DÉPARTEMENTS.....	180 fr.
ÉTRANGER { Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm.....	210 fr.
Autres Pays.....	230 fr.

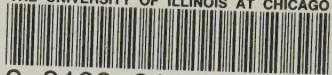
ÉDITION D'AMATEUR

(Cette édition spéciale contient, en ce qui concerne la Gazette des Beaux-Arts, une double suite des planches tirées en hors texte, avant et après la lettre)

PARIS et DÉPARTEMENTS.....	280 fr.
ÉTRANGER { Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm.....	310 fr.
Autres Pays.....	340 fr.

A PARIS - 106, Boulevard Saint-Germain — Danton 48-59

THE UNIVERSITY OF ILLINOIS AT CHICAGO



3 8198 314 952 134



